الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمي
جامعة 8 ماي 1945 قالمــة



كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
مخبر الآداب واللغة العربية

أطروحـة

لنيل شهـادة الدكتــوراه في العلوم

الميدان:اللغة والأدب
الشعبة:اللسانيات
الاختصاص:لسانيات النص

إعداد الطالب:
عبد الحق فوغالي عاتي

بـعنـوان:

التّشكيل اللّساني في شعر بديع الزّمان الهمداني
دراسة لسانية نصيّة.

بتاريخ : 2024/01/11 أمام لجنة المناقشة المكونة من:

الإسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
وردة معلم	أستاذ التعليم العالي	جامعة 8 مــــاي 1945 –قالــمة	رئيسا
بوزيد ساسي هادف	أستاذ التعليم العالي	جامعة 8 مــــاي 1945 – قالــمة	مشرفا ومقررا
مقران فصيح	أستاذ التعليم العالي	جامعة بـــاجي مـخــتــار- عنابة	ممتحنا
يحي دعاس	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد الشريف مساعدية سوق أهراس	ممتحنا
عمار بعداش	أستاذ محـاضر -أ-	جامعة 8 مــــاي 1945 – قالــمة	ممتحنا
نبيل أهقيلي	أستاذ محـاضر -أ-	جامعة 8 مــــاي 1945 – قالــمة	ممتحنا

السنة الجامعية:2024/2023

إهداء

أهدي ثمرة عملي إلى الوالدين أكرم الله مثواهما

إلى العائلة الكريمة

إلى خالد وخولة

إلى كل إخوتي وأخواتي

إلى الأصدقاء وكلّ من همّهم أمري

إلى من تشرفت بإشرافه الأستاذ الدكتور: بوزيد ساسي هادف

إلى الأساتذة الأفاضل من قسم اللغة العربية وآدابها

إلى كلّ من مدّ يد العون وساعدني ولو بكلمة وشجّعني على مواصلة المشوار

إلى هؤلاء جميعا أتوجّه بالشكر الجزيل والعرفان الجميل، وأشكر الله وأحمده على ما وفقني إليه

الباحث

عبد الحق فوغالي عاتي

رموز الأطروحة

(تح) تحقيق

(تر) ترجمة

(ع) عدد

(مج) مجلد

(ط) طبعة

(د ت) دون تاريخ

(د ط) دون طبعة

[2/1]العدد الأول يمثل رقم البيت في القصيدة والعدد الثاني يمثل الصفحة

(ج) جزء

(مط) مطبعة

المقدّمـة

إنّ النّص الأدبيّ شعرا كان أو نثرا حمّال معلومات ذات أبعاد مختلفة من جهة، وهو كتلة متراصّة من الكلمات والجمل تربطها علائق وشيجة تراعى فيها قواعد النحو والصرف والدّلالة من جهة ثانية. والنّصّ الأدبيّ التراثيّ يمكن الكشف عن فحواه بأي منهج كان، فإذا ما تسنّى لنا تشريحه من الوحدات الصغرى إلى الوحدات الكبرى فإنّه يستجيب لآليات التحليل.

ولمّا توقّفت الدّراسات القديمة عند حدود الجملة، فإنّ الدراسات الحديثة توجّهت إلى دراسة النص باعتباره وحدة كلية دلالية تترابط أجزاؤها فيما بينها بوساطة أدوات مختلفة يقرأ من خلالها النصّ من مستويات عدّة وتتدرّج الدّراسة لتصل إلى اتّساق يظهر من خلال نظرة النّصّ الكلّية دون الفصل بين أجزائه، ذلك أنّ معنى النص الكلي يكون بالتّعامل والتّفاعل مع النصّ باعتباره بنية كبرى ، ثم لفت النظر إلى الانسجام الدّاخلي الذي تنتجه الدلالات الجزئيّة.

إشكالية البحث:

كانت وجهتي لدراسة التراث، والغوص فيه، بالتنقيب عن التشكيلات اللسانية بخواصّها الفنية، والدلالية المبثوثة في المدوّنة، ورصدها من حيث الصياغة، والتركيب بتطبيق المناهج الحديثة، وذلك بصياغة التراث وفق منهجيّة علميّة لتحقيق النتائج المرجوّة.

ولهذا الغرض ارتأيت مواجهة النص التراثي من منظور التحليل اللّساني، سعيا مني إلى مساءلة ديوان بديع الزمان الهمذاني، وذلك بتسليط الضّوء على التشكيل اللّساني في شعره وطرائق نظمه وتعبيره.

أسعى في هذه الدراسة إلى بيان التشكيل اللساني في شعر الهمذاني وما يمكن أن استند إليه عبر قناة اللغة لأتساءل عن العلاقة بين المضامين والأدوات اللغويّة، والقوالب الشّكليّة، والأشكال التعبيريّة التي تَمثلّها الشاعر لإفراغ الحمولات الفكريّة، والوجدانيّة، ونقلها إلى المتلقي سامعا كان أو قارئا، وذلك من خلال العلاقة بين النصّ، ومنتجه وبيئته، ويكون الانتقال بين هذه المضامين، والأدوات، والقوالب بجميع مكوّناتها بدءا بالمكوّن الصوّتي ثم البنويّ المتمثل في الاتّساق، والمعنويّ المتمثل في الانسجام، ثمّ الجمالي، و يتصدّر كلّ هذه الأسئلة سؤال محوري هو: كيف يتمّ الاتساق والانسجام

في النص؟ وماهي الأدوات التي وظّفها الشاعر حتى يكتسب النص معيار النّصيّة ليجد إقبالا من المتلقين ؟ لأجل هذا اخترت ديوان بديع الزمان الهمذاني، لأن هذا الرجل عرف بفنّ المقامات ولم يعرف بفنّ الشعر.

حدّدت عنوان الدّراسة بـ **التشكيل اللّسانيّ في شعر بديع الزمان الهمذانيّ دراسة لسانيّة نصيّة**، وهو مدونة متميّزة ما يؤهّلها لاحتضان هذه الرسالة ابتغاء الكشف عن التشكيلات اللّسانية المبثوثة فيه من خلال تصرّف الشّاعر في القوانين اللّغوية التي تتدخّل في تشكيل المعطيات الجمالية والتركيبية والدّلالية، وتسيقها في سياق بلاغيّ هو في منظور اللّغة انزياح عن القوانين اللّغويّة، وانحراف عمّا هو مألوف. وقد فرضت طبيعة الموضوع **المنهج الوصفيّ** والاستعانة ببعض الإجراءات التي تكوّن مرجعية لا مناص منها، وتتمثّل في الاستفادة من لسانيات النصّ، والإشارات النفسيّة والاجتماعيّة والتاريخيّة وبالتالي ينفتح النص على الوقائع الاجتماعيّة والسياسيّة، والثقافيّة، والتاريخيّة، وهذا ما يجعله شديد الارتباط بالسياق التاريخيّ، والاجتماعيّ وأيّ إغفال للسّياق يؤدّي لا محالة إلى قصور في التّحليل .

الدّراسات السابقة:

تم تحقيق هذا الديوان سنة 2003 في طبعته الثالثة، و في حدود علمي لم تكن هناك دراسات تناولت هذا الديوان، فأغلبية الدراسات والبحوث كانت في المقامات وهذا الرجل عرف بفنّ المقامات أكثر مما عرف بفنّ الشعر، وارتبط اسمه بالمقامات ارتباط حاتم بالكرم، وعنترة بالشجاعة، والأعشى بيوم ذي قار.

اختيارالموضوع:

كان اختياري للموضوع لأسباب منها:

1- حتّى تكون الدّراسة تجسيدا لمشروع التّخصّص (اللّسانيات والتّراث).

2- إحياء بعض التّراث وبعثه في ثوب جديد.

3- بيان قيمة النصوص التّراثية وثراء بنائها اللّغويّ.

4- بيان شعر بديع الزمان الهمذاني وما يمتاز به من جمال المعاني والإيقاع العذب، والصنعة اللفظيّة.

أهداف الموضوع:

أسعى من خلال هذه الدّراسة إلى تحقيق جملة من الأهداف منها:

1- قراءة التّراث من زاوية النظر الحداثية في ضوء تطبيق المناهج اللّسانية الحديثة على النّصوص الأدبية، وملاحظة مدى قابلية النصوص التّراثية العربية لهذه المناهج.

2- الكشف عن التشكيلات اللّسانية في المدونة، وبيان أهمية المنهج الوصفي.

3 - بيان مقدار تصرّف الشّاعر في استعمال نظام اللّغة، والكشف عن الانزياح فيه.

4- إبراز أسلوب الشاعر في نسيجه الشعريّ ومدى انسجامه مع تجربته الشعريّة.

5- إبراز مرونة النّظام اللّغوي وقوة سبك تراكيبه وحبكها في المدونة.

6- إبراز دور السياق في فهم النصوص.

7- الكشف عن عوامل اتساق النصوص وانسجامها.

هيكل الخطة:

وسمتُ هذه الدّراسة بـ **التشكيل اللّسانّي في شعر بديع الزمان الهمذانيّ دراسة لسانيّة نصيّة** وتضم التشكيل الصوتيّ، والبنويّ، والمعنويّ، والجماليّ، فجسّدتُ الخطة في مقدّمة ومدخل وأربعة فصول مردفة بخاتمة.

فأمّا **المدخل** فأتناول فيه المستندات التي يرتكز عليها البحث، بتحديد بعض المصطلحات المعتمدة في الدراسة حتّى أتجنّب أي أنزلاق منهجي، ومنها:التشكيل والاتّساق والانسجام، التّضام والتشكيل اللّسانيّ، لسانيات النص، ودفعني ذلك إلى التعريف بالشاعر ومدونة االدّراسة .

وأماالفصل الأول فأخصّصه للتّشكيل الصوتي، وتمّ الحديث فيه عن الإيقاع باعتباره الظاهرة الملازمة للشعر، والقاعدة التي تقوم عليها الأعمال الأدبيّة، وقد انصبّ الاهتمام في هذا القسم على مباحث منها:

- مفهوم الإيقاع.

– الإيقاع الداخلي والخارجي:وتنصب الدّراسة في الإيقاع الداخلي على الموازنات الصوتيّة وذلك بعقد علاقة وطيدة بين الصوتيات الوظيفيّة والبلاغة لإدراك حركيّة متغيّراتها من خلال التجنيس، والترصيع.

– أما الإيقاع الخارجي فأتناول فيه البحور والقوافي، والعلاقة التي تربطهما بالخطاب الذي ينبثق عن الصوت، وكذا التغيرات الصوتية الناتجة عن الزحافات والعلل موضحا أيّاها إحصاءً وتحليلا.

– التنغيم وأبعاده الوظيفيّة باعتباره تغيرات في الكلمات للتعبير عن الحالات النفسيّة المختلفة، وعن المشاعر والانفعالات.

– البناء المقطعي باعتبارأهميته في تعلّم اللغة، ووسيلة لاكتساب طريقة نطق الكلمات في أيّ لغة.

وأما الفصل الثاني فسوف أعالج فيه التّشكيل البنوي؛ الذي يتضمن الاتساق وأدواته المتمثلة في الإحالة والحذف، والتقديم والتأخير، والعطف، والاتساق المعجمي، وكل هذه الأدوات تسهم إسهاما وافرا في التماسك بين الأجزاء المكونة للنص، وهي مؤشّرات كفيلة بإغلاق الفجوات الموجودة في النصّ وجعله لحمة واحدة متماسكة يستطيع المتلقّي من خلالها تذوّق جوانب الرسالة المختلفة، فتحدث في نفسه انفعالات جماليّة.

وأماالفصل الثالث فهو للتشكيل المعنويّ (المعنى) باعتبار المعنى عنصرا إيحائيّا في أيّ منتوج أدبي شفويّا كان أم كتابيّا، مبيّنا مفهوم التماسك وأهميّته في المدوّنة، وآليات التماسك ودورها في ترابط النص كما أتحدث عن الحقول الدلاليّة باعتبارها طريقة تعمل على كشف العلاقات بين معاني الكلمات.

أماالفصل الرابع فسوف أتناول فيه بعض خصائص الجمال في المدوّنة متمثلة في التكامل والتنسيق والتشبيه والاستعارة، باعتبارها مقوّمات في جماليّة الخطاب على المستوى الفنّيّ، وهنا تتجلى مهارات الشاعر وقدراته على إخضاع اللغة إلى مكنوناته الفكريّة والفنيّة لأنّ الشّعر فضاء مفتوح.

وأردفت هذه الفصول جميعا بخاتمة هي حصيلة للنتائج المتوصّل إليها.

وأملي أن أكون قد أسهمت بدراستي هذه في محاولة بعث جانب من التراث الشعري متمثلا في قصائد بديع الزمان الهمذاني، ولا أزعم الإحاطة به جميعا فإن وقع مني الزّلل في الرّأي أو القلم فعذري أني بشر خطّاء وإني أحمد الله على ما وفقني إليه.

ولا أنسى شكري الجزيل للأستاذ المشرف بوزيد ساسي هادف على ما أسداه إليّ من نصح وتوجيه طيلة إنجاز هذا البحث.

قالمة في 10جوان2023

عبد الحق فوغالي عاتي

مدخــل

(المصطلحات المؤطّرة للبحث)

1- التّشكيل

2- الاتّساق

3- الانسجام

4-التّضام

5-التّشكيل اللّساني

6-لسانيات النّص

7- التّعريف بالشّاعر والمدونة

أ- التّعريف بالشّاعر

ب- رحلاته

ج- بلاغة أسلوبه

د- التّعريف بالمدونة

أتطرق في هذا البحث إلى المسألة الشعريّة، من خلال التّشكيل اللّسانيّ لبنية الخطاب الشعريّ في شعر بديع الزمان الهمذاني مستقصيا تشكيلها الفنيّ، ومن ثَمَّ صار ضبط قواعد البحث، وآليات الدراسة، والتّحكّم في المنهج من أساسياته، فكان لابدّ من تحديد بعض المصطلحات تحديدا منهجيّا، وذلك بوضع تعاريف لها، وتخدم البحث في الوقت نفسه، لأنّ إشكالية تحديد المصطلحات أحدثت جدلا كبيرا بين الدارسين ومازالت هذه الإشكاليّة قائمة إلى يوم الناس هذا. ومن هذه المصطلحات التشكيل والاتّساق والانسجام، والتّضام ولسانيات النصّ، لتكون منطلق البحث.

1-**التشكيل**:

أ- لغة:

شَكَل- (الشّكلُ) بالفتح: المِثلُ، والجمعُ (أشكال) و(شُكُول)، يقال هذا أشْكَلُ بكذا؛ أي:أشبه ، وقوله تعالى: ﴿قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ عَلَى شَاكِلَتِهِ﴾ [الإسراء:84] أي على جَدِيلَتِهِ وطَرِيقَتِهِ وجِهَتِهِ و(شَكَلَ) الكتَابَ؛ إذا قَيَّدَهُ بالإعراب. ويقال أيضا:(أَشْكَلَ) الكِتَابَ؛ كأنَّهُ أَزَالَ به إِشْكالَه والتِبَاسَهُ. و(المشَاكَلَةُ) المَوَافَقَةُ، و(التَّشَاكُلُ): مثلُهُ[1]

شكّل الكتاب ضبطه بالشّكل والشيئ:صَوَّرَهُ ومنه: الفنون التشكيليّة،أي التّصويريّة كالرسم والنحت ومن معاني التّشكيل أيضا الجمع والتّأليف حيث يُقالُ: شكّل الزّهر ألّف بين أشكال متنوعة منه. وتشكّل: مطاوع شكّله. والشيئ: تصوّر وتمثّلَ، والشَّكْلُ:المِثْلُ والشّبيه[2]

وكلمة تشكيليّ Plastic صفة تطلق في الأدب أحيانا على الأسلوب الرّفيع الذي يهتم اهتماما خاصا بتخيير الكلمات والعبارات في صيغ أدبيّة طريفة. وقد استعملت هذه الصفة خاصّة لوصف أسلوب الشّاعر الفرنسي أندريه شينيه Adré Chénier [3]

[1]- شمس الدين الرازي، مختارالصحاح، مادة: (ش ك ل)، اعتنى به: أيمن عبد الرزاق الشوا، دار الفيحاء للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2010

[2]-المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربيّة، مادة (ش ك ل)، مكتبة الشروق الدوليّة، القاهرة، ط4، 2004

[3]- مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت،ط2، 1984، ص103،104.

وشكّل الحلوى نوّعها، وشكّل وزارة: ألّفها، جمع فيها عدّة أعضاء وأسند إليهم مسؤوليات معينة.[1]

وتشكّل تشكّلا :الشيئ : تألّف.[2]

ب- اصطلاحا:

تكاد تخلو كتب النقد القديم من الحديث عن ماهية التشكيل، ولم يجمع الأدباء والنقاد على معنى محدّد لهذا المفهوم النّقدي الحديث، بل إنّ من هؤلاء الأدباء والنّقاد من لايجعل له مكانا في معجمه النّقدي[3]، ومصطلح التشكيل هو مصطلح محول من الرسم، والنحت، والهندسة، يقول ثائر العذاري:«لئن كان الشّعر فنًّا فهو أعقد الفنون على الإطلاق من حيث طرائق التّشكيل وماهيتها، فكل الفنون الأخرى تعتمد على تشكيل مادة معيّنة في وسط محدّد، فالرّسم هو تشكيل المساحات اللّونيّة في المكان، والنّحت تشكيل الكتلة في الفراغ، والموسيقى تشكيل الدّرجات الصوتيّة في الزّمان، أمّا فيما يتعلّق بالشّعر فليس لدينا تعبير يمكن أن يصنّف التّشكيل فيه بهذه البساطة التي نجدها في الفنون الأخرى، فاللّغة هي المادّة الأولية للتّشكيل الشّعريّ، بل إنّ اللّغة ذاتها تنطوي على جوانب متعدّدة كلّ منها يصلح وحده أن يكون عنصرا تشكيليا من مثل الصّوت، والمعنى والدّلالة، والوزن، والإيقاع، والقافية، فالشاعر يمتلك موادّ، ووسائل كثيرة يمكن أن يستخدمها في تشكيل القصيدة، ومن هنا تبدأ صعوبة تحليل التشكيل الشّعريّ»[4] .

والتّشكيل الشعريّ بوصفه مصطلحا أدبيا ينحصر مفهومه ويتّسع بحسب الإضافة التي تضاف إليه،كالتّشكيل اللّغويّ، والتّشكيل الموسيقيّ، والتّشكيل الإيقاعيّ، وتشكيل الصورة الشعريّة، واللّغة هي التي تجمع بين هذه الأنواع جميعا، فهي بذلك تعدّ الوعاء الذي يحتضن جميع هذه التشكيلات، والشّعر منذ أقدم العصور قائم على التّشكيل والتّصوير، ومن دونهما لا يقوم، فهما الركيزتان الدائمتان والثابتتان مهما تعدّدت المدارس واختلفت آراء النّقاد فيهما.

---

[1]- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1، 2008، ص1227، 1228

[2] – جبران مسعود، الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1992، ص215

[3]– سمير عوجيف، جمالية التشكيل الشعري، أبو تمام أنموذجا، رسالة ماجستير، جامعة أحمد بن بلة1، وهران، ص14

[4]– ثائر العذاري، في تقنيات التشكيل الشعري واللّغة الشّعرية، رند للطباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، ط1، 2010، ص113

ومفهوم التّشكيل اللغويّ لا يقتصر على البنية التركيبيّة في النّصّ بل يتعدّاها إلى بنيات أخرى صوتيّة، وصرفيّة، ودلاليّة، فكل هذه البنيات باتّحادها جمبعا وتضامها تشكّل بناءً متكاملا يضفي جملة من الدّلالات والإيحاءات.

والتشكيل عملية إبداعيّة يقوم به المبدع من خلال سبك وحبك الأجزاء المكوّنة للنّصّ بوساطة وسائل تدعى الروابط وهذا ما نبّه إليه الجاحظ(ت255هـ) منذ قرون في قوله:«وأجود الشّعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنّه أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللّسان كما يجري على الدّهان».[1]

إنّ إيجاد مفهوم خاص لمعنى التشكيل صعب للغاية، ذلك أنّ النّقّاد لم يستعملوه استعمالا شاملا في إطلاقه على البناء الشّعريّ، لهذا فالدارسون قد يتناولون جانبا من جوانب الشّعر كأن يكون الوزن ليبيّنوا نوع البحر وما حصل فيه من زحافات وعلل وكذا القافية وأنواعها وحروفها، وفي النحو كأن يتناولوا التراكيب التي وردت في الشّعر ليتّخذوها شاهدا على قاعدة لديهم إيجابا بإثباتها، أو سلبا بتشذيذها، أوماجاء فيه من تشبيه فيبيّنوا عناصره وأنواعه، أواستعارة فيفكّكوها ويعيدوا تركيبها وبناءها من جديد، وفي المقابل فإنّ النصّ الشّعريّ يظلّ محتاجا إلى كل هذه البنيات لأنّها أساس تشكيله.

فالتشكيل الشعريّ هو فنّ الجمال«والفنّ نهج بارع في ابتكار الجمال، والتناسق، والنّظام أشبه بلغة خاصّة مختلفة عن اللغة التي يتحدّث بها النّاس، لغة قادرة على التّعبير عن الاحساسات والمشاعر والعواطف العامة، وعن تجارب الفنّان الذّاتية والاجتماعية ونقلها للآخرين»[2].

فالأصوات إذا تشكلت شفوياّ أو كتابيّا، وتضامّت مع بعضها البعض في لغة من اللّغات في شكل نسيج لغويّ متماسك الأجزاء، ومنسجم لاحقه مع سابقه وفق نظام لغويّ محكم، وموضوعة في شكل تتابعيّ محدّد فإنّها تكوّن الكلمات وتصبح بذلك ذات معنى تؤدّي وظيفتها التواصليّة المنطوقة بها في أحسن حال، وهذا ما يسمّى بالتّشكيل.

[1]– الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تح:درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، 2008، ص50
[2]– ثروت عكاشة، الزمن ونسيج النغم، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1980، ص9

2- الاتّساق:(**cohésion**)

أ- لغة:

جاء في لسان العرب وسق الليل واتّسق، وكل ما انظم، فقد اتّسق، والطريق أتسق ويتسق، أي ينضمّ، واتّسق القمر:استوى، وفي التنزيل يقول الله تعالى:﴿**فَلاَ أُقْسِمُ بِالشَّفَقِ وَاللَّيْلِ وَمَا وَسَقَ وَالْقَمَرِ إِذاَ اتَّسَقَ**﴾ قال الفراء:وما وسق أي:وما جمع وضم، واتساق القمر:امتلاؤه واجتماعه واستواؤه ليلة ثلاث عشرة وأربع عشرة .وقال:إلى ست عشرة فيهن امتلاؤه واتّساقه.

والوسق: ضمّ الشيئ إلى الشيئ، وفي حديث أُحد: استوسقوا كما يستوسق جُرْبُ الغنم، أي اجتمعوا وانضمّوا.[1]

وفي المعجم الوسيط:اتّسق الشيئ، اجتمع وانتظم، والقمر استوى وامتلأ، واستوسق الشيئُ:اجتمع وانظمّ، يقال: استوسقت الإبل ، والأمر انتظم[2].

فما يلاحظ أن هذه الكلمة تستخدم لغوياً في معاني الاجتماع والانضمام والانتظام والاستواء وحمل الشيء مجتمعاً.

ب-اصطلاحا:

إنّ استعمال لفظ الاتّساق الاصطلاحيّ ليس بعيدا عن المعنى اللغويّ، فالمصطلح ظهر عند الغرب باسم (Cohésion) ويعني في مصطلح لسانيات النصّ بالتماسك حيث يقول عنه محمد خطابي:هو«ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنصّ/ خطاب ما، ويهتم بالوسائل اللغويّة (الشكليّة) التي تصل بين العناصر المكوّنة لجزء من خطاب أو الخطاب برمّته»[3]

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مادة: (وس ق)، تح عبد الله علي الكبير و محمد أحمد حسب الله و هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة

[2] – المعجم الوسيط، مادة (وس ق)

[3]– محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص5

وعرّفه إبراهيم الفقّي على أنّه «العلاقات أو الأدوات الشكليّة والدلاليّة التي تسهم في الربط بين عناصر النصّ الدّاخليّة، وبين النصّ والبيئة المحيطة من ناحية أخرى»[1].

وكذلك هو«ترابط الجمل في النص مع بعضها بعضا بوسائل لغويّة معيّنة»[2] ،ويرى محمد الشاوش أنه«مجموعة الإمكانيات المتاحة في اللغة لجعل [أجزاء] النصّ متماسكا بعضها ببعض»[3] .

ويعرف أيضا بأنّ«جوهر انشغالات علم النّصّ، هي بعض الظواهر اللغويّة الصّرفة التي يحتوي عليها النصّ، والمتمثلة في وسائط الرّبط، باعتبارها المجسّد الحقيقيّ للعلاقات بين جمل النصّ وأجزائه»[4]، حيث يتألّف النصّ من مجموعة من العناصر وهي الروابط التي تجعله بنية مركبّة، وتسهم في تكوين نصّ ذات «وحدة كليّة شاملة»[5]، وهذا الكلام تؤكّده خولة طالب الإبراهيميّ في قولها:«النصّ إذا منتوج مترابط متّسق ومنسجم وليس تتابعا عشوائيّا لألفاظ وجمل وقضايا وأفعال كلاميّة، النصّ كلّ تحدّه مجموعة من الحدود تسمح لنا أن ندركه بصفته كلاًّ مترابطا بفعل العلاقات النحويّة التركيبيّة بين القضايا وداخلها، وكذلك باستعمال أساليب الإحالة والعائد المختلفة والروابط والمنظمات العديدة، ولكن النّص لا يكون مترابطا فحسب بل ينبغي أن يتّصف بالاتّساق، بل إنّ الاتّساق من الشروط الأساسية لبناء نصيّة المعنى وينتج هذا الاتّساق باستعمال النّظائر الدّلاليّة أو المتجانسات الدّلاليّة»[6].

وينقل محمد خطّابي عن هاليداي ورقية حسن أنّ مفهوم الاتّساق مفهوم دلاليّ، إنّه يحيل إلى العلاقات المعنويّة القائمة داخل النصّ والتي تحدّده كنصّ، غير أنّه يرى أنّ الاتّساق لا يتمّ في المستوى الدلاليّ فحسب وإنّما يتمّ في مستويات أخرى كالنحو والمعجم وهذا مرتبط بتصوّر الباحثين للغة كنظام ذي ثلاثة أبعاد/مستويات: الدلالة (المعاني)، والنحو، والمعجم(الأشكال)، والصوت

[1]– صبحي إبراهيم الفقي،علم اللغة النصيّ بين النظريّة والتطبيق، ج1، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط،1، ص96

[2] – جمعان بن عبد الكريم ، إشكالات النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2009، ص222

[3]– محمدالشاوش، أصول الخطاب في النظرية النحوية العربية، جامعة منوبة، كلية الآداب، تونس ،ط1، 2001، ص124

[4]– محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النّص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2008، ص85

[5]– سعيد بحيري، دراسات لغويّة تطبيقية في العلاقة بين البنية والدّلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005، ص94

[6]– خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات ، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2، 2006، ص169

والكتابة(التعبير)، ويعني هذا التصوّر أنّ المعاني تتحقّق كأشكال، والأشكال تتحقّق كتعابير وبتعبير أبسط تنتقل المعاني إلى كلمات والكلمات إلى أصوات أوكتابة[1].

والجدير بالذكر أنّ الاتّساق يجب أن يكون مرتبطا بالمستويات اللغويّة، وهذا الأمر يؤكّد أهميته الدكتور علي أبو المكارم فيقول:«إنّ الاتّساق اللغويّ لا يمكن أن يعزل مستوى من مستويات النشاط اللغويّ عن غيره من مستويات هذا النشاط، ويستحيل أن يكون الأداء اللغويّ صحيحا مع فقدان الصّحة في أيّ مستوى من مستوياته الصوتيّة والصرفيّة والنحويّة والمعجميّة والدّلاليّة، فنحو النصّ يدور في ميدان أكثر رحابة واتّساعا وشمولا في المزج بين كلّ هذه المستويات المتداخلة، التي لا يصحّ الفصل بينها وبذلك يكون للوصف النصّيّ خاصيّة جوهريّة تفرقّه عن الوصف البلاغيّ والأسلوبيّ، أعني شموليّة النظرة أو اتساع أفق البحث من خلال نماذج نصيّة ثريّة المكوّنات، تتجاوز حدود النماذج البلاغيّة والأسلوبيّة»[2].

وعليه فإنّ الاتّساق هو تحقيق الترابط الكلّي من بداية النصّ إلى آخره، وهذا الأمر صعب البلوغ «إذ تحقيق الاتّساق على هذا المستوى يتطلّب قدرة على النظر الشامل، ويستلزم دقّة في تلمّس العلاقات المتشابكة، ويحتاج إلى بصر بأساليب تشكيل الظواهر المشتركة»[3]، وهذا ما تريد اللسانيات النّصيّة أن تصل إليه بنظرتها إلى النّصّ نسيجا واحدا وبنية كليّة متلاحمة تربطها علاقات متنوّعة.

والاتّساق كذلك ضرورة من الضّرورات الملحّة التي تسهم إسهاما كبيرا في توليد الخصائص والقيم الفنيّة والجماليّة في بنية الخطاب عامّة، لأنّ هذه القيم لا يمكن أن تتحقّق بمعزل عن خاصيّة التماسك، فانفلات الروابط اللغويّة المقرونة بالتعابير والتراكيب والجمل يؤدّي إلى تشتّت النّصّ وتبعثر الدّلالات، ولهذا فإنّ توليد القيم الجمالية توجب على الأديب أن يحكم نصّه بإتقان ويعمل على ترابطه وتماسكه حتى ينصاع له مع رؤاه المعرفيّة وأبعاده الفكريّة، وينسجم مع خبرته الجماليّة

---

[1] – محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، مرجع سابق، ص15

[2] – أحمد عفيفي، نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة، ص 95،96

[3] –المرجع نفسه، الصفحة نفسها

واستراتيجيّته الدلاليّة، إذ إنّ موقع التماسك الدّلاليّ مهم لقيامه بالدور الأساس في خلق الخطاب وإحالته إلى العلائق المعنويّة التي تعمل على انسجام الخطاب مع نفسه ومع السياق .

ومن ثَمَّ «فإنّ الاتساق يعني تحقيق الترابط بين بداية النصّ وآخره دون الفصل بين المستويات اللغويّة المختلفة حيث لا يعرف التجزئة، ولا يحدّه شيئ »[1]، فتحقيق التماسك أمر في غاية الصعوبة، حيث يتطلب القدرة، ويستلزم توظيف الروابط اللّغويّة المناسبة في الأماكن المناسبة.

هذه نبذة عن بعض تعاريف الاتّساق الذي يمثل ركيزة من ركائ زالنّص الأساسة، فهو يمثل التماسك داخله، ويرتبط بالأدوات والوسائل الشكليّة وتكمن أهميّته في توفير عناصر الالتئام والالتحام، حيث بوساطة هذه العناصر يتحقّق الترابط من بداية النصّ إلى آخره دون الفصل بين المستويات اللغويّة، وبالتالي تتحقّق بنية النصّ الكلية ، ويمكّن من استمراريته.

3- الانسجام: (coherence)

لا يكون الحديث عن الترابط النّصيّ على المستوى الدلالّي باعتباره امتدادا للترابط النصيّ على المستوى البنويّ (الشكلي)،لأنّ الترابط الشكليّ هو الخطوة الأولى لإنجاز الانسجام، وقد اتّضح أنّ لسانيات النّصّ ليس وصفا شكليّا للغة وإنّما هي تحليل ووصف يجعل النصّ في سياقيه المقاليّ والمقاميّ، ويحيل إلى كيفيّة التماسك من الناحيّة الدلاليّة، والتركيبيّة، والتواصليّة، والسّياقيّة، وهذه الأخيرة شرط أساسيّ لإقامة النصّ لاعتمادها على الربط بين العناصر الداخليّة وما يحيط بالنصّ من الخارج، حيث يظهر النّصّ للمتلقيّ لحمة واحدة متراصّة فيما بينها، وهذا يتطلب من المرسل قدرة كبيرة على تحقيق الترابط المعنويّ (الانسجام)، والتفاعل بين العناصر المنطقيّة وما يعرضه النصّ من معلومات.

وإذا كانت القدرة على جعل النصّ يخضع لمقاصد المتكلم والتوافق مع ميول واستعداد المتلقيّ عاملا أساسيّا على إنشاء نصّ تكمن فيه الكفاءة النصيّة فإنّ هذا يؤدّي إلى تحقيق الهدف المنشود والغرض المقصود. فالعلاقة القائمة بين المرسل والمتلقيّ والنصّ لها الأثر الفعّال في ترتيب النصّ

[1] – المرجع السابق، ص96.

منطقيّا، وهي التي تضفي على مكوّنات النصّ دلالات مسؤولة عن استقامة النصّ وانسجامه[1]، وهذه العلاقة هي التي تجعل النصّ على اتّصال ظاهر أو خفيّ مع نصوص أخرى، بحيث يحدث تقاطع هذه النصوص مع ما يحيط بالنصّ فيبدو منسجما ممّا يقودنا إلى البحث في العلاقة بين انسجامه والهدف الذي قيل من أجله، فإذا كان النصّ محقّقا الهدفَ الذي قيل له، ويخدم أغراض قائله ومتلقّيه بدا منسجما وتحقّقت النصيّة، بيد أنّ تحليل النصّ يبدأ من البنية الكبرى ويصل القارئ إلى هذه البنية عن طريق عمليّات متنوّعة تشترك كلّها في سمة الاختزال[2]، بحيث يكون الخطاب جامعا دلاليّا، وقضيّة رئيسة يتمحور النصّ حولها، ويحاول تقديمها بأدوات متعدّدة، فيعمد المرسل إلى ربط جزئيات النصّ ببعضها بروابط دلالية وشكلية تاركا أمر استنتاج الموضوع الرئيس إلى المتلقي[3]، ذلك أنّ مفهوم التماسك يرجع إلى الفهم وتفسير المضامين من القارئ إلى النصّ، وتأويل القارئ النصّ لا يكون باسترجاع البيانات الدلاليّة فحسب بل تقتضي منه تجنيد كلّ ما يمتلكه من معارف، ومعلومات، وهذا ما يسمى بالكفاءة النصيّة، وتوظيف الشفرات المساعدة التي تدخل في صنع هذا التماسك.

ويشير محمد خطابي إلى أنّ الانسجام «أعمّ من الاتّساق كما أنّه يغدو أعمق منه بحيث يتطلّب بناء الانسجام من المتلقّي، صرف الاهتمام جهة العلاقات الخفيّة التي تنظم النصّ وتولّده بمعنى رصد المتحقّق فعلا (أو غير المتحقّق)أي الاتّساق إلى الكامن (الانسجام) [4]، وبهذا يكون الانسجام ضامنا للتّتابع التدريجيّ للمعاني». [5]

4- التضام:

يقصد بالتضامّ المعجميّ الذي يقوم على التلازم بين الكلمات في سياق ما، أي يجيء أزواج من الكلمات متصاحبة دائما، فذكر أحدهما يستدعي ذكر الآخر لوجود علاقة ما بين اللفظين، ومن ثَمَّ

---

[1]– عثمان أبو زيد، نحو النص إطار ودراسات تطبيقية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، ط1، 2009، ص172

[2]– زاهر بن مرهون بن خصيف، الترابط النصي بين الشعر والنثر، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص157

[3]– المرجع نفسه، ص157

[4]– محمد خطابي، لسانيات انص مدخل إلى انسجام الخطاب، مرجع سابق، ص5، 6

[5] –غنية لوصيف، الاتساق والانسجام في قصيدة مديح الظل العالي، رسالة ماجستير، المركز الجامعي، البويرة ، ص 24

لا يجيئان إلاّ معا بشكل عام، إنّ أي عنصرين من الكلمات لهما نفس النمط من التلازم، أي لهما ميل للظهور في نفس السياق سيولدان قوّة ترابط إذا وُجدا في جمل متجاورة، إذن التجاور المتضامّ يؤدّي إلى علاقة أشدّ تماسكا في النصّ[1].

وذكر محمد خطابي أنّ التضام هو توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوّة نظرا لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك[2].

5- التشكيل اللسانيّ:

هو تتابع الوحدات اللسانيّة في نمط متناسق الأجزاء، متماسك الدلالات في سياق خطيّ أو شفويّ مترابط ومتلاحم لأنّ «الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجرّدة ولا من حيث هي كلم مفردة، وأنّ الفضيلة وخلافها، في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها»[3].

فالتشكيل عبّر عنه الجرجاني بمصطلح النظم قال:« اعلم أنّ من الكلام ما أنت ترى المزيّة في نظمه والحسن كالأجزاء من الصبغ تتلاحق وينظم بعضها إلى بعض حتّى تكثر في العين »[4]. يتضح من خلال هذا الكلام أنّ حسن تأليف الكلام إنّما يكون باتّحاد أجزائه وارتباطه ببعضه حاله في ذلك كحال البنّاء الذي يربط البناء بعضه ببعض لأنّ دقّة النّظم هو أن« تتّحد أجزاء الكلام و يدخل بعضها في بعض، ويشتدّ ارتباط ثان منها بأوّل، وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحدا وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك، وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأوّلين»[5].

---

[1]- جمعان بن عبد الكريم إشكالات النص، مرجع سابق، ص366

[2]- محمد خطابي، لسانيات انص مدخل إلى انسجام الخطاب، مرجع سابق، ص25

[3]-عبد القاهرالجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه أبوفهر ومحمودمحمد شاكر، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، ط3، 1992، ص46

[4]-المرجع، نفسه، ص88

[5]- نفسه، ص93

فالصفة الجامعة المانعة في التشكيل اللسانيّ هي صفة التتابع المنطقيّ للأجزاء المكونة للنصّ، حيث تتتابع اللّواحق بالسوابق في نمط مسبوك ونظام محبوك، تتّحد الأجزاء مع بعضها بأدوات وروابط ووسائل تنجم عنها دلالات متلاحمة مكوّنة لنصّ شعريّ أو نثريّ .

والتّشكيل اللسانيّ ليس هو ضمّ الكلام إلى بعضه كيف جاء واتّفق، إنّما هو نظم تُراعى فيه آثار المعاني، ووضع الكلمات في مكانها وضعا صحيحا، يقول الجرجاني:«فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هوالنظم الذي معناه ضمّ الشيئ إلى الشيئ كيف جاء واتفق ولذلك كان عندهم نظيرا للنسج والتّأليف والصيّاغة والبناء والوشي والتّحبير وما أشبه ذلك، ممّا يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض، حتى يكون لوضع كلّ حيث وضع، علّة تقتضي كونه هناك »[1].

6- لسانيات النّص:

لقد كان الانتقال من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص حدثا مهمّا في تاريخ اللسانيات، حيث أخرجها من بوتقة البنويّة التي عجزت عن إنشاء روابط بين مختلف أبعاد الظاهرة اللغويّة البنويّ منها، والدّلاليّ، والتّداوليّ، يقول اللغوي الألماني"روك":«أخذت اللسانيات النّصيّة بصفتها العلم الذي يهتمّ ببنية النّصوص اللغويّة وكيفيّة جريانها في الاستعمال، شيئا فشيئا مكانة هامة في النّقاش العلمي للسنوات الأخيرة، لا يمكن اليوم أن نعدّها مكمّلا ضروريا للأوصاف اللغويّة التي اعتادت أن تقف عند الجملة معتبرة إيّاها أكبر حد للتحليل بل تحاول اللسانيّات النّصيّة أن تعيد تأسيس الدّراسة اللّسانيّة على قاعدة أخرى هي النّصّ ليس غير، لكن هذا لا يعني أنّنا نعتمد المعنى المتداول بين النّاس للنّصّ؛ بل ينبغي أن ندرج في مفهومنا للنّصّ كلّ أنواع الأفعال التبليغيّة التي تتّخذ اللّغة وسيلة لها»[2]. حيث أصبح لنحو الجملة عدم الكفاية للوصف اللّغويّ، ولا يشفي غليل الدراسات اللسانيّة، ولا يفي بالغرض المطلوب، والنتيجة المرجوّة نتيجة للتراكمات المعرفيّة والثقافيّة، ذلك «أنّ الجملة ليست هي الوحدة القاعديّة للتبادلات الكلاميّة والخطابيّة، بل النصّ هو وحدة التّبليغ والتّبادل

1- عبد القاهر الجرجاني، ص49

2- خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، مرجع سابق، ص167، 168

ويكتسب النّصّ انسجامه وحصافته من خلال هذا التبادل والتفاعل، ينبغي إذن أن نتجاوز إطار الجملة لنهتمّ بأنواع النسيج النّصيّ التي يحدثها المتكلمون أثناء ممارستهم الكلاميّة»[1].

وقدّم روبرت دي بوجراند السبب نفسه لقيام علم يتجاوز الجملة إذ يقول:«إذا كانت الغاية من التحليل هي الوصف فإنّ الغرض من التركيب الاتّصال، والاتّصال لا يتمّ بواسطة وصف الوحدات الصغرى صوتيّة وصرفيّة ولا بغرض العلاقات النحويّة، وإنّما يتم بإنشاء نصّ ما، وقد يطول هذا النّصّ أو يقصر»[2]، حيث إنّ الجملة لاوجود لها بمنعزل عن استعمال اللغة الفعليّ ، ولذلك فإنّ الجملة لا يتحقّق أداؤها ولاتكتسب شرعيتها الحقيقيّة إلاّ في إطار الخطاب الشفويّ أو الكتابيّ، أو في إطار السياق. وهذا ما دفع فان ديك «إلى اعتبار الملفوظات قابلة لأن يعاد بناؤها تحت وحدة واحدة هذه الوحدة هي النّصّ»[3].

ولسانيات النصّ هو حقل معرفيّ جديد ظهر في نهاية ستينيات القرن العشرين وبداية السبعينيّات واتخذ تسميات عديدة، فيسمّيه البعض"نحو النصّ" ويسمّيه البعض الآخر" اللسانيات النصيّة " وآخرون يطلقون عليه اسم "علم النّصّ"، ومنهم من يسميه"علم اللغة النصيّ"، ومنهم من يطلقون عليه نظريّة النصّ، ويسميه سعد مصلوح "آجروميّة النّصّ"، ومصطلح النصّ معقّد ومتشابك كثيرا، وقد ذكر أحد الباحثين أنّ لهذا المصطلح حوالي أربعة عشر مفهوما، وأنّه«لا توجد مصاعب تواجه علما من العلوم مثلما هي الحال بالنسبة لعلم لغة النّصّ، حيث إنّه حتّى الآن وبعد مرور ما يربو على ثلاثة عقود على نشأته، لم يتحدّد بدرجة كافية، بل إنّه مسمّى لاتّجاهات وتصوّرات غاية في التباين، ونتيجة لذلك فإنّه لا يسود حول مقولاته وتصوّراته الأساسيّة أي اتّفاق بين الباحثين إلا بقدر ضئيل للغاية، وأبسط مثال يضرب في هذا المقام عدم وجود قدر مشترك من ملامح التوافق حتى حول مصطلح "النصّ"ذاته، بل إننا نجد لدى باحث واحد بعينه، في عمل واحد بعينه في أكثر من موضع

---

[1]– المرجع السابق، ص168

[2]– روبرت دي بوجراند، النّص والخطاب والإجراء، ترجمة تمّام حسان، عالم الكتب، ط1، 1998، ص4

[3]– سعبد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط،2، 2001، ص16 نقلا عن فان ديك

عددا من التعريفات، ويختلف محتوى كل تعريف عن الآخر...»[1]، وعلى حدّ قول سعيد بحيري إنّ «وجود تعريف جامع مانع للنّصّ مسألة غير منطقيّة من جهة التّصوّر اللّغوي ويؤكّد ذلك الاختلاف بين علماء اللغة الذين ينتمون إلى مدارس لغويّة مختلفة حول حدود المصطلحات التي ترتكز عليها بحوثهم»[2]، حيث يدرس هذا العلم بنية النصوص انطلاقا من أنّ «النصّ منتوج مترابط، متّسق، ومنسجم، وليس تتابعا عشوائيا لألفاظ وجمل وقضايا وأفعال كلامية»[3]، بل هو وحدة متكاملة، ولحمة متراصة، وبنية كلية متماسكة مع بعضها البعض بوساطة أدوات، والسّمة البارزة في هذا العلم هي سمة الترابط والتّراص النّاجمة عن الاتّساق والانسجام، وقد رأى محمد الأخضر الصبيحي أنّ هذا العلم يعالج «أثر السياق في الملفوظات اللغويّة وكذلك الظواهر اللغويّة التي تكفل للنصّ ترابطه وانسجامه»[4].

ويقول جاك ريشارد(النصوص المنطوقة JackRichard):«هو فرع من فروع اللسانيات يدرس والمكتوبة...وهذه الدّراسة تؤكّد الطريقة التي تنتظم بها أجزاء النصّ ليخبر عن الكلّ المفيد»[5].

فالنصّ إنما هو نسيج متلاحم الأجزاء لاحقه مع سابقه في كتلة واحدة متراصة بوساطة أدوات ربط كثيرة تكشف عن دلالات متنوعة.

ويرى الأزهر الزّناد أنّ النصّ«علامة كبيرة ذات وجهين :وجه الدّال ووجه المدلول، ويتوفّر في مصطلح النصّ معنى النسيج، فالنصّ نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض، هذه الخيوط تجمع عناصره المختلفة والمتباعدة في كل واحد هو مانطلق عليه مصطلح"نصّ"، وقد قامت علوم عديدة،

---

[1]- صبحي إبراهيم الفقى ،علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص25

[2]- سعيد حسن بحيري ،علم لغة النّصّ، المفاهيم والاتّجاهات، مؤسّسة المختار للنّشر والتّوزيع، القاهرة،2004، ص99

[3]- خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، مرجع سابق، ص169

[4]- محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، مرجع سابق، ص59،60

[5] - jakRichards, long 35man dictionary of applied linguistics,longman,london,29
نقلا عن صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النّصي، ص 35

ومناهج كثيرة للبحث في هذا الترابط، وتعدّدت هذه العلوم منذ أقدم العصور وتقاطعت مناهجها بحكم التقائها في موضوع بحث واحد هو "النّصّ"»[1].

ومن المعروف أنّ التواصل بين العلوم أصبح سمة من سمات العلم بصفة عامّة، واللسانيات بصفة خاصة؛ فقد أصبح هناك تواصل بين اللسانيات وعلوم أخرى كثيرة مثل «علم الاجتماع، وعلم الأجناس البشريّة، وعلم الوراثة، وعلم الحياة العام، وعلم وظائف الأعضاء، وعلم التشريح، وأمراض الكلام ... »[2].

إنّ وصف النصّ اللّغويّ «وصف معقّد جدًّا فهو يتجاوز حدود ماهو قائم في اللغة، الواقع اللّغويّ، إلى ما هو غير قائم في اللغة، الواقع الخارجيّ، أي أنّ المادة الفعليّة التي تقدّمها تراكيب اللغة ليست كافية لتقديم تفسيرات دقيقة للنّصوص، وعلى اللّغويّ المفسِّر أن يستعين بعناصر أخرى، تختلف الاتّجاهات في وصفها ...من علوم أخرى متداخلة مع علم لغة النّصّ تداخلا شديدا؛ ومن ثمّ يصعب أن نقبل رأي من ذهب إلى أنّ عدم كفاية الجملة للوصف اللّغويّ كان السبب في ظهور هذا العلم»[3].

وبعد الدّراسة المعمّقة لكثير من باحثي علم النصّ، والكلّ يدلو بدلوه في تعريف النصّ، لكن لم يكن هناك تعريف كاف شاف، والسبب في عدم وجود تعريف شامل للنص هو عدم اكتمال نحو النص من ناحية التطوير وذكر إبراهيم الفقى أنّ السّرّ في عدم استقرار مفاهيم النصّ وعلم اللغة النصيّ يرجع إلى عدّة أمور:

– التّماس بين علم اللغة النصيّ وغيره من العلوم، وإن كنّا نرى أنّ هذا التّماس الذي عُدّ سببا من أسباب عدم الاستقرار، نراه ركنا أساسيّا في الدراسة النصيّة؛ فالنصّ يصدر عن نفسيّة معيّنة، ووسط مجتمع، وبرأي معيّن، وعبر وسط فيزيائيّ معيّن، للتعبير عن مشاعر معيّنة أو رأي ما اتّجاه قضيّة معيّنة... ومن ثَمَّ وجب ارتباطه بعلوم النفس، والاجتماع، والفلسفة، والفيزياء، والأدب...إلخ.

[1]– الأزهر الزناد، نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1983، ص12

[2]– محمود السعران، علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1999، ص62

[3]– سعيد حسن بحيري، علم لغة النّص، المفاهيم والاتّجاهات، مرجع سابق، ص98

– تعدّد معايير هذا التعريف، هل هي معايير شكليّة، أم معايير دلاليّة، أم شكليّة، ودلاليّة معا ...

– عدم اكتمال تطوير نحويات النصّ؛ لأنّ عدم الاكتمال يعني عدم اكتمال العلم.مع الإشارة إلى أنّ الكلمة الأخيرة في أيّ علم من العلوم أمر صعب الحسم به، ولكن على وجه التقريب لا الحسم النّهائي بالكلمة الأخيرة[1].

ومنهم من قال:النصّ إذن مجموعة من الأحداث الكلاميّة، التي تتكون من مرسل للفعل اللّغويّ ومتلقّ له، وقناة اتّصال بينهما، وهدف يتغير بمضمون الرسالة، وموقف اتصال اجتماعيّ يتحقق فيه التفاعل[2]، وهذا برينكر يقول إنّ النصّ هو: «ربط أفقي أو متدرج لأحداث كلاميّة، وعلى أنّه حدث كلاميّ معقّد أيضا»[3].

وذكر إبراهيم الفقيّ أنّ (Deborah schiffrin) ألف كتابا بعنوان"Discours markers"ركّز فيه على تحليل الخطاب، وعرّفه بأنّه تحليل اللغة في الاستعمال، وربط بين اللغة أو النصّ والمتلقّي والسياق المحيط، غير أنّه استخدم مصطلحات تحليل النصّ التي ذكرها غيره مثل هاليداي ورقية حسن، وهذه المصطلحات بدلالتها نفسها في تحليل النصّ، وطريقة التحليل نفسها »[4].

فتحليل اللغة في الاستعمال يقصد بها تحليل اللغة في الاستعمالين الشفويّ والكتابيّ، والوسائل المستعملة في التحليل هي نفسها، فلا داعي إذن إلى التفرقة بين اللغة والخطاب والنصّ، ولكن في الحقيقة لا فرق بينها ويستحسن اختيار مصطلح واحد منها للدلالة على التحليل اللغويّ أو اللسانيّ، وكما زعم إبراهيم الفقّى أنه آثر مصطلح (تحليل النصّ) (Text Analysi).

فعلم اللغة النصيّ في رؤية إبراهيم الفقّى « هو ذلك الفرع من فروع علم اللغة، الذي يهتمّ بدراسة النصّ باعتباره الوحدة اللغويّة الكبرى، وذلك بدراسة جوانب عديدة أهمها الترابط أو التماسك ووسائله، وأنواعه، والإحالة، أو المرجعية (Reference) وأنواعها، والسياق النصي(Textual

[1]– صبحي إيراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج1، مرجع سابق، ص27

[2] – سعيد حسن بحيري، علم لغة النّص، المفاهيم والاتّجاهات مرجع سابق ، ص101

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[4]– صبحي إيراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص35، 36

Context)، ودور المشاركين في النصّ (المرسل والمستقبل) .وهذه الدراسة تتضمن النصّ المنطوق والمكتوب على حد سواء»[1].

7-التعريف بالشاعر والمدونة:

أ- التعريف بالشاعر:

الهمذانيّ هو أبو الفضل أحمد بن الحسين بن يحي بن سعيد الملقّب ببديع الزمان، ولد بهمذان إحدى المدن الجبليّة بإيران سنة 358هـ وعاش بها نيّفا وعشرين سنة، وظنّ الكثيرون أنّه فارسي الأصل، والواقع أنّه عربيّ، وينتهي نسبه إلى (تغلب) إحدى القبائل العربيّة المضريّة، وقد أفصح عن ذلك في إحدى رسائله بقوله:إني عبد الشيخ، واسمي أحمد، وهمذان المولد، وتغلب المورد ومضر المحتد[2]. وذكر السمعانيّ أنّه كان أحد الفضلاء الفصحاء، وكان متعصّبا لأهل الحديث والسنّة، ما أخرجت همذان بعده مثله، وقال أبو الفضل الفلكي:كان من مفاخر بلدنا[3].

أخذه والده منذ حداثته بدراسة علوم الدين واللغة والأدب، وتخرّج في ذلك على يدي أستاذيه:ابن فارس صاحب (المجمل في اللغة) وعيسى بن هشام الأخباري[4]، وقال الثعالبي:بديع الزمان، ومعجزة همذان، ونادرة الفلك، وبكر عطارد، وفرد الدهر، وغرّة العصر، ولم يلق نظيره في ذكاء القريحة، وسرعة الخاطر، وشرف الطبع، وصفاء الذهن، وقوّة النفس، ولم ندرك قرينه في ظرف النثر وملحه وغرره ودرر النظم ونكته.ولم ير ولم يروا أنّ أحدا بلغ مبلغه من لبّ الأدب وسره.وجاء بمثل إعجازه وسحره. فإنّه كان صاحب عجائب وبدائع وغرائب، فمنها أنّه كان ينشد القصيدة التي لم يسمعها قطّ وهي أكثر من خمسين بيتا فيحفظها كلها ويؤدّيها من أولها إلى آخرها، لا يخرم حرفا ولا يخلّ بمعنى ، وينظر في الأربعة والخمسة أوراق من كتاب لم يعرفه ولم يره نظرة واحدة خفيفة ثم يهذّها

[1]- المرجع السابق، ص36

[2]-محمد نبيه حجاب، بلاغة الكتّاب في العصر العباسي، مكتبة الطالب الجامعي، جامعة أم القرى، مكة، ط2،1986، 319

[3]- السمعاني، الأنساب، تعليق عبد الله عمر البارودي، دار الجنان، بيروت ،لبنان، ط1، 1988، ج5، ص650

[4]- بلاغة الكتّاب في العصر العباسي، مرجع سابق، ص319

عن ظهر قلبه هذًّا ويسردها سردا، وكان يُقترح عليه عمل قصيدة أو إنشاء رسالة في معنى بديع وباب غريب فيفرغ منها في الوقت والساعة[1].

وذكر ياقوت الحموي أنّه كان ربما يكتب الكتاب المقترح عليه فيبتدئ بآخرسطر منه ثمّ هلمّ جرّا إلى أوّله، ويخرجه كأحسن شيئ وأملحه، ويوشّح القصيدة الفريدة من قوله بالرسالة الشريفة من إنشائه، فيقرأ من النظم والنثر ويروي من النثر والنظم، ويعطي القوافي الكثيرة فيصل بها الأبيات الرشيقة، ويُقترح عليه كل عويص وعسير من النظم والنثر فيرتجله في أسرع من الطرف، على ريق لا يبلعه ونفَس لا يقطعه، وكلامه كلّه عفو الساعة وفيض البديهة ومسارقة القلم ومسابقة اليد للفم، وكان يترجم ما يُقتَرح عليه من الأبيات الفارسية المشتملة على المعاني الغريبة بالأبيات العربيّة، فيجمع فيها بين الإبداع والإسراع، إلى عجائب كثيرة لا تحصى، ولطائف تطول أن تستقصى[2].

ب- **رحلاته:**

بعد أن ضاقت به همذان على رحبها، ولم تتسع لآماله ومطامحه، رحل عنها طلبا للمجد والمال، وكانت رحلته الأولى إلى"الري"حيث الصاحب بن عباد وزير بني بويه، فلمّا نزل البديع بساحته، وآنس منه رشدا، قرّبه إليه، وأغدق عليه، وخصّه بترجمة ما يختاره من الأبيات الفارسيّة إلى الشعر العربيّ، فجمع في ذلك بين الإبداع والإسراع، وكانت العواصم الأخرى تتنافس فيما بينها في تقريب العلماء والأدباء، فغادر بني بويه إلى جرجان وخرسان، ثم نيسابور سنة 382ه حيث الأمير الأديب أبو الفضل الميكاليّ الذي تفيأ ظلاله من قبل أبي بكر الخوارزميّ، أمّا خاتمة المطاف فكانت مدينة "هراة" بين خرسان والهند تلك التي استقرّ بها بعد أن طوّف في الحواضر الاسلامية حتىّ لم يبق بلدة من بلاد خرسان وسجستان وغزنة إلاّ دخلها، وجنى من ثمراتها، ولماّ استقرّت به النوى بهراة أخذ يتعرّف على الناس، ويتوسّم الأشراف ليختار من بينهم صهرا كريما يعيش في رحابه، فلمّا وُفّق إلى أبي

[1] - الثعالبي، يتيمة الدهر، مطبعة الصاوي، مصر، ط1، 1934، ج4، ص240

[2] - ياقوت الحموي، معجم الأدباء، تح: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1993،ج1،ص235

عليّ بن الحسين الخشناميّ، صفا له العيش، وأقبلت عليه الدنيا، واقتنى الضياع المغلقة بمعونة صهره، ولكن المنيّة عاجلته ولم يسترح من رحلته الطويلة فمات سنة398هـ في سن الأربعين [1]

ج–بلاغته و أسلوبه:

اقتدى البديع بابن العميد في سجعه وترجيعه، وبالجاحظ في جدّه ومزحه، فجمع بذلك بين محاسن المدرستين العريقتين، البارزتين في تاريخ النثر الفنيّ إلى وقتنا الحاضر، وعن هذه وتلك كان يصدر أبو الفضل ويتفّصح، وهو لا يصدر إلا عن طبع أصيل، ولا يتفصح إلّا على عرق عريق... لا يتكلّف ولا يتشدّد، ولا يكره لفظة مستعصية أو قافية نافرة، فإن تابى عليه السجع اكتفى بالازدواج، ومن خصائص أسلوبه أيضا الاقتباس من القرآن والشعر والأمثال، تمدّه بذلك ذاكرة قويّة واعية، تختزن ما يقرأ، فإذا دعا الداعي إليه انبثق في الذهن، وانثال على القلم من غير جهد أو معاناة[2]، أمّا الطباق في نثره و المقابلة فكانا عنده بقدر، أمّا فنّ الجناس، فقدكان غالبا على أسلوبه، وعلى كثرته كان عذب الموسيقى، جميل الإيقاع متى أرسل القلم على سجيّته، فإن عمد إلى مداعبة الألفاظ، وتلاعب بها رغبة في إظهار المقدرة بدأ تكلّفه وسقطت رتبته[3].

يقول الحصريّ: وهذا اسم وافق مسمّاه، ولفظ طابق معناه،كلام غضّ المكاسر، أنيق الجواهر، يكاد الهواء يسرقه لطفا، والهوى يعشقه ظرفا[4]، فكلّ المصادر والمراجع من أمّهات كتب التراث التي عاصرت الرجل أو جاءت بعده تؤكد شاعريّته بجوار إبداعه فنّ المقامات، ولكن شاءت الأقدار أن يعرف بمقاماته أكثر ممّا يعرف بشعره، وحسب بعض الدارسين فإنّ معاني شعره شاعت فيها الأخيلة والأوصاف والمبالغات التي تقتضيها معالم الحضارة في عصره، كما شاعت المعاني الحكميّة والفلسفيّة الدينيّة لتعدّد المذاهب ويتجلى ذلك في مدحه لآل البيت وهجومه على الشيعة المتطرّفة.كما تتميّز

---

[1]– بلاغة الكتّاب في العصر العباسي ، مرجع سابق، ص 319، 320

[2]– المرجع نفسه، ص 222، 223 ،224

[3]– نفسه، ص325.

[4]– أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، تح:محمد محي الدين عبدالحميد،، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ج1، ص305.

ألفاظ شعره برقّة الأساليب وليونتها وقلّة استعمال الغريب، وغلبة الصنعة وذلك بالإكثار من الصور البلاغيّة والمحسنات البديعيّة.

د–التعريف بالمدونة:[1]

ديوان أحمد بن الحسين بن يحي بن سعيد الذي كنّوه"أبو الفضل" ولقبوه"بديع الزمان" من الدواوين التي خرجت إلى الساحة العلميّة من قبل الأستاذ يسري عبد الغنيّ عبد الله، بعدأن كانت أوراقه متناثرة هنا وهناك، والحق أنّ يسري عبد الغنيّ كانت نيته دراسة وتحليل مقامات البديع ليثبت أنّها انعكاس للمجتمع الذي عاشه ، وكان يستقصي المراجع التي تناولت الرجل ومقاماته فقط، ولكن كان يجد بين الفينة والأخرى أشعارا عذبة رقيقة، ورغم أنّ كلّ المصادر والمراجع من كتب التراث التي عاصرت الرجل أو التي جاءت بعده تؤكّد شاعريّته بجوار فنّ المقامات، فقد قرأ يسري عبد الغني عبد الله أشعار البديع المتناثرة بين ثنايا الكتب والمخطوطات وجمعها وضبطها وصحّحها على أكثر من رواية، وحقّق مناسبة قولها، وقام بتقطيع أبياتها لمعرفة وزن بحورها .

وقد قيل عن الدّيوان إنّه عزيز الوجود، وأنّه بذل في تحصيله كلّ الموجود، وأنّه ظفر بنسخة لدى المرحوم أحمد بك تيمور يصفها بأنها صحيحة بخطّ الحجّة الثقة الشيخ محمد محمود التركزيّ الشنقيطيّ المكيّ نزيل مصر.

أما طريقة التحقيق فكانت كما يلي:

1–نسخ القصيدة، ومضاهاتها في كلّ المصادر المشار إليها، والخروج بعد النظر، والمقارنة بأحسن صورة صحيحة.

2– ضبط القصيدة لغويّا، وتصحيحها نحويّا، وإملائيّا.

3– شرح غريب اللفظ فيها.

4– ذكر مناسبة القصيدة.

5– التعريف بالأعلام أو الأماكن الواردة قدر الإمكان.

[1]– اعتمدنا في تعريف المدونة على ماجاء في الديوان من كلام المحقق يسري عبد الغني عبد الله، ص3، 4 ،5 ،6

6- تحديد بحر القصيدة وكلمة عن هذا البحر مع ذكر تفعيلاته.

7- وضع عنوان لكلّ قصيدة يناسب محتواها.

8- عمل جدول للبحور والقوافي.

هذه هي طريقة المحقق في التحقيق، أمّا عن الدراسة فقد تحدّث عن الهمذانيّ وفضله على المقامة وتطوّرها، كما تحدّث عن الشعر في أيّامه وعصره، وكذلك النثر الفنيّ، أمّا عن كونه شاعرا فديوانه وثيقة بين يدي القارئ كي يحكم على شاعريّة الرجل، ومكانته العلميّة.

الفصـــل الأوّل

التّشكيـل الصوتيّ

- **المبحث الأول**: التشكيل الإيقاعيّ في المدوّنة.

أولا : الإيقاع الداخليّ.

ثانيا: الإيقاع الخارجيّ.

- **المبحث الثاني**: التشكيل التنغيميّ في المدوّنة.
- **المبحث الثالث**: التشكيل المقطعيّ في المدوّنة.

التّشكيل الصوتيّ:

أسعى- في هذا الفصل- إلى دراسة الأصوات لأنّها لبّ التشكيل الصوتيّ وبها يكون المعنى، وتتحدّدد الدلالة، وقدأشار ابن جنّي إلى ذلك بقوله« حدّ اللّغة أصوات يعبّر بها كلُّ قوم عن أغراضهم».[1]

فالأصوات إذا تحيط بنا من كلّ جانب، سواء كانت تصدر عن الأشخاص أو عن الحيوانات أو عن الآلات، أو عن الطّبيعة، والإنسان يستعين بها عندما يغنّي أو ينظم الشّعر ليصبح الصوت حينئذ ضروريا كضرورة الماء والهواء، وتكمن ضرورته في جانب اللغة العملي والتطبيقي، حيث يتمّ بها تواصل الإنسان مع بني جنسه مهما قلّ حظّه من التّعليم والثّقافة[2].

فالصوت له قيمته في الكشف عن المعاني، وهو عنصر أساسيّ في نظام اللغة، والقيم الصوتيّة المصاحبة للنصّ مرتبطة بالمخزون البلاغيّ، حيث تسهم في تأليف الجانب الأكبر لموسيقى النصّ، وإبراز مختلف القيم الدلاليّة فيه.

وقد شغفت الأصوات العلماء وشدّت انتباه المتقدّمين والمتأخّرين فأشار الجاحظ(255ه) إلى أنّ الصّوت هو«آلة اللّفظ والجوهر، وهوالذي يقوم به التّقطيع وبه يوجد التّأليف، ولن تكون حركات اللّسان لفظا ولاكلاما موزونا ولا منثورا إلاّ بالصّوت ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتّقطيع والتّأليف»[3].

وهناك الكثير من العلماء المحدثين الذين كان لهم باع طويل في مجال الأصوات وتركوا بصمات واضحة في دراستهم؛ منهم كمال بشر، وإبراهيم أنيس، وأحمد مختار عمر، وكريم زكي حسام الدين، وتمام حسان، وخولة طالب الإبراهيمي وغيرهم .

فأحمد مختار عمر يقول عن الأصوات أنّها:«اللّبنات التي تشكّل اللّغة، أوالمادّة الخام التي تبنى منها الكلمات أو العبارات.فما اللّغة إلاّ سلسلة من الأصوات المتتابعة، أو المتجمّعة في وحدات أكبر

[1] – ابن جني، الخصائص، تحقيق عبد الحكيم بن محمد، المكتبة التوفيقية، ج1، ص14

[2] – رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، رسالة ماجستير، جامعة عنابة، 1986، ص1

[3] – الجاحظ، البيان والتبيين، مرجع سابق، ج1، ص58

ترتقي حتّى تصل إلى المجموعة النفسيّة »[1].

ويقصد بالتشكيل الصوتيّ ارتباط الأصوات ببعضها البعض مشكّلة بذلك الكلمات التي تعطي دلالة للجمل، ومنها تكون دلالة اللنصّ الكليّة، فالأصوات تخضع لقواعد معيّنة في تجاورها، وارتباطها، وإمكان وجودها في هذا المقطع أو ذاك، وكثرة ورودها وقلّته، ودراسة الأصوات لا ترتبط بالأصوات الصحيحة والمعتلة، بل ترتبط أيضا بالمجموعة الكلامية كالنبر والتنغيم.

وبناءً على هذا فإنّ الأصوات تتشكل بتعاضدها وتناضدها إلى جانب بعضها البعض، وينتج عن ذلك تناسق، وانسجام الكلمات، وشرط تحقيق هذا التماسك من الناحية الصوتيّة أن تكون الأصوات غير متنافرة، وبعيدة من ناحية المخرج .

- المبحث الأول: التشكيل الإيقاعيّ:

مفهوم الإيقاع:

إنّ الحديث عن الإيقاع ذو شجون، وسيظلّ الظاهرة الملازمة للشّعر، وأحد السّيمات التي يعرف بها، وهو ظاهرة فنيّة اكتشفها الإنسان منذ القدم من خلال حركة الكون المنتظمة ، كما اكتشفها من حركة الكائنات من حوله، وفي نفسه.

جاء في لسان العرب«ويقال:سمعت وقع المطر وهو شدّة ضربه الأرض إذا وَبَلَ، ويقال سمعت لحوافر الدواب وقعا»[2]، وهذا يدل على أنّ مفهوم الإيقاع متصل بصوت وقوع الشيئ بشدّة وحتّى حوافر الدّواب تحدث صوتا شديدا عند وقعها .

«والوقعة والوقيعة الحرب والقتال...والوقعة والواقعة صدمة الحرب ...والوقعة في الحرب صدمة بعد صدمة»[3]، وهذا يؤكّد شدّة الحدث وهوله، «والتوقيع:رمي قريب لا تباعده كأنّك أن توقعه على شيئ»[4]؛ فالتوقيع هنا رمي متواصل صوب مكان محدّد، فمن خلال هذا يتحدّد معنى الإيقاع في

[1] - أحمد مختار عمر، دراسة الصّوت اللّغوي، عالم الكتب، القاهرة، ص 401

[2] - لسان العرب، مادة: (و ق ع)

[3] - المرجع نفسه، مادة (و ق ع)

[4] - نفسه، مادة (و ق ع)

ثلاثة أمور وهي:التكرار المتواصل وفق نظام واحد في حركة دورية تناوبية، فالحركة الدورية كتكرار التفعيلة (فَعُولُنْ) في بحر المتقارب، أمّا التناوبية كتكرار (مُسْتَفْعِلُنْ) و(فَاعِلُنْ) في بحر البسيط، والنقطة الثانية تتمثل في الشدّة كشدّة ضرب المطر للأرض إذا كان وابلا، والنقطة الثالثة تتمثل في التصويت وذلك كدقّات المطر. فالإيقاع إذا«حدث متكرر يقطع الزّمن إلى أزمنة متجاورة تربطها علاقات مختلفة»[1]. والايقاع الموسيقي في الشعر تعبير أصيل عن الانسجام أو التوافق أوالتناسق في بنية القصيدة، وهذا غاية ما يقع في قلب السامع وعواطفه[2]، و هناك من يرى أنّ الإيقاع هو انتظام وتناسب في المسافة [(3)]، ويرجع كلوريدج(Coleridge) الإيقاع إلى عاملين أولهما:التوقّع النّاشئ عن تكرار وحدة موسيقيّة معيّنة تعمل على تشويق المتلقي، وثانيهما : النغمة غير المتوقّعة التي تنشأ من عنصر المفاجأة أو خيبة الظن والتي تولد الدّهشة لدى المتلقّي في الكلام المنظوم[4]، بينما يرى رتشارد(Ritchard) أنّ الإيقاع يعود إلى عاملي التكرار والتوقّع فآثاره تنبع من توقّعنا سواء كان ما نتوقّع حدوثه يحدث بالفعل، أو لا يحدث، وعادة يكون هذا التوقّع لا شعوريا، فتتابع المقاطع على نحو خاصّ ...يهيئ الذهن لتقبّل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره[5].

فتشكيل الإيقاع لا يتولّد عن الصوت الواحد أوالعنصر الشكليّ المفرد، بل يتولّد ويتشكّل عن نسيج متآلف من العناصر الأخرى[6]، وهذا ما أكّده سوريو(Soryou) في قوله:« بأنّه تنظيم متوالٍ

[1] – مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، دار الآفاق للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008، ص18

[2] – اللسانيات واللغة، مجلة نصف سنوية،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باجي مختار، عنابة، عدد4، 2007، ص218، المقال بعنوان المتغييّرات الصوتيّة والدّلاليّة وأثرها في التّشكيل الشعريّ، دراسة في نونية أبي البقاء الرّندي، صاحب المقال: محمد الهادي عطوي

[3] – ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، مراجعة: أحمد عبد الله فرهود، دارالقلم العربي، حلب، ط1، 1998، ص21

[4] – محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص 162

[5] – ابتسام أحمد حمدان، مرجع سابق، نقلا عن عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص21

[6] – ريتشارد، مبادئ النقد الأدبيّ، منتديات مجلة الابتسامة، تر: مصطفى بدوي ط1، 2005، ص22

متوالٍ لعناصر متغيّرة كيفيًا في خط واحدٍ، وبصرف النّظر عن اختلافها الصوتي»[1]، وقد رأى (هويتد) أنّ صيغة الإيقاع ليست تكرارا متشابها فحسب، بل تقوم على الاختلاف والتمايز داخل البنية أو القالب المتكرّر الذي يقوم على الجدّة والتّشابه إنّ(حركة مقوسة توحي لنا أنّها تكرّرنفسها)، لكنها ليست كذلك، إنّها حركة انطلاق لباعث داخلي لا يمكن تصنيفه أو قياسه بطريقة دقيقة لأنّه حركة الشعور في جيشانه وتحويمه ثم زواله[2]، وهذا ما أكّدته الدّراسات اللغويّة الحديثة من خلال الوحدة والتّنوع في آن واحد داخل النّظام الإيقاعيّ المتضمّن لعناصر الثبات وعناصرالانتهاك، ممّا يولّد صراعا بين العنصرين داخل البنية، وهذا ما يولّد مجموعة من التّحوّلات في البنية، ومن ثمّ الدّلالة التي تشارك في بناء النّظام الإيقاعيّ الواسع[3].

وإيقاع الشعر مرتبط ارتباطا وثيقا بإيقاع الموسيقي، وفي الوقت نفسه يسهم في تعقيده، غير أنّ الإيقاع الموسيقي يعتمد في أساسه على قرع الأذن، وهذا ما يؤدّي إلى ارتباطه الإيقاع بالأصوات دون المعاني[4].

وإذا كان النظم دقيقا كان الإيقاع أدقّ لأ نّك إذا استقرأْت أبياتا وراقتك وجدت لها اهتزازا في نفسك والسبب في ذلك أنّ الشاعر قدّم وأخّر، وعرّف ونكّر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرّر فكان على ما ترى من الرّونق والطّلاوة، ومن الحسن والحلاوة والسبيل في كلّ حسن ومزيّة قد نسبا إلى النّظم وفضل وشرف أحيل فيهما عليه[5].

وإذا كان القدماء قد حصروا الإيقاع في الإطار الخارجيّ المتمثل في التّفاعيل وما يلحقها من زحافات وعلل، إلاّ أنّهم أهملوا الإطار الدّاخليّ المتمثل في أداء خطاب الشعر الفعليّ، الذي ينبثق

---

[1]– عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص101

[2] – ابتسام أحمد حمدان، مرجع سابق، نقلا عن مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، ص22

[3] – المرجع نفسه، ص23

[4] – أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009، ص 147

[5] – الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص 85، 86

منه نسيج الصوت سواء على مستوى الألفاظ أو التراكيب، بفعل خصائص النّظم والعلاقات الوظيفيّة والدّلاليّة[1]، والشّائع بين الباحثين أنّ الإيقاع ظاهرة صوتية في جوهر معناه وبالتالي فهو أعمّ من الوزن الذي درست تحته موسيقى شعر العرب، وهذا المصطلح غائب عن السّاحة النّقديّة العربيّة لأنّه لم يلج في حقل الشّعر الدّلالي ، وورود في بعض المصادر مرات قليلة إنّما ورد بدلالته الموسيقية[2]، وهو فنّ في إحداث إحساس مستجاب بالإفادة من جرس الألفاظ وتناغم العبارات واستعمال الأسجاع وسواها من وسائل الموسيقى الصائتة، وأنّ الإيقاع ضرورة تستدعيها الموسيقى الخفيّة في الشعر بصورة طبيعيّة عفويّة[3].

كما أنّه صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرّقص،كما تبدو في كل الفنون المرئية، فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفنّ[4].

وذكر ابن طباطبا (ت322هـ) هذا المصطلح عند تعريفه الشّعر فقال:«وللشّعر الموزون إيقاع يّطرب الفهم لصوابه»[5] فكان الربط هنا بين الإيقاع والطرب، وذهب صاحب المنزع البديع إلى«أنّ الشّعر هو الكلام المخيّل المؤلّف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة فمعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعيّ، ومعنى كونها متساوية، هو أن يكون كل قول منها مؤلّفا من أقوال إيقاعيّة»[6]، وذكر الجاحظ الإيقاع عند تحدثّه عن طبيعة الحرف فقال: «إنّ من أبرز صفات- أي مستساغ »[7]، ويرتبط الإيقاع بالعروض ارتباطا وثيقا من حيث الأصوات، أو الحروف وفقا لتتابع

[1] – رشيد شعلال، البنية اللّغوية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص1

[2] –يوسف اسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ص7، 8

[3] – منتصر عبد القادر الغضنفري، تعددالرؤى، نظرات في النص العربي، ط1، 2011/2010، الأردن، ص 159

[4] – مجدي وهبة، معجم المصطلحات اللغوية في اللغة والأدب، مرجع سابق، ص71

[5] – ابن طباطبا، عيار الشّعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنّشر، السعودية، 1985، ص21

[6]– السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط،ط1، 1980، ص122 ص122

[7] – يوسف إسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، مرجع سابق ، ص9

الحركات والسكنات، فتتعاقب في تناسب وتماثل، تتساوى فيهما الوحدات الصوتيّة أو تتعاقب بتعاقب الزمن، وترتب ترتيبا معينا تتألّف منها التفعيلات التي تتألّف تأليفا معينا لتشكّل مصاريع، والمصاريع تشكّل الشعر[1]، وهذا ما جعل حازما يقول:«والوزن هو أن تكون المقادير المقفّاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتّفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب»[2]، فاعتدال أجزاء الخطاب الشعريّ من حيث الوزن والصوت يجعله مساويا مع فنّ الموسيقى، وهذا ما أدّى بمنظّري علم الموسيقى يعقدون صلة القرابة بين إيقاع الشعر والموسيقى، وذهب أحدهم إلى« أنّ أهل العروض مُجْمِعُون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلاّ أنّ صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسّم الزمان بالحروف المسموعة»[3]، فالأصوات تؤدّي دورا هاما في إحداث إيقاع الأنغام في أبيات القصيدة، ولا تكون الأنغام في الأبيات فحسب بل تكون أيضا في الكلمات وفي الأشطر، وذلك باستعمال أنماط تعبيريّة معينة كتكرار نفس الصوت في نهاية الفواصل ك(السجع) أو تكرار نسق صوتي مركب ك (الجناس) أو تكرار معان متماثلة ك(التّرادف) وغيرها[4]، ومن هنا يتحدّد مفهوم الإيقاع على أنّه تناغم الأصوات مفردة، واتساقها مجتمعة،«وهو إطار من الحركة المنتظمة التي تسهم في تجسيدها مجموعة من العوامل النفسيّة والاجتماعيّة واللّغويّة وغيرها»[5]، كما يبرز الإيقاع عن التفاعل الفنّي الحاصل في الموسيقى الخارجية(الوزن والقافية) من جهة وبين ما أطلق عليه بالموسيقى الدّاخليّة المتمثلة في السجع، والترصيع والتجنيس من جهة ثانية، فكلّ هذه العناصر اجتمعت لتطبع تجربة بديع الزمان الهمذاني وتبرز تفرّد إيقاعه.

---

[1] – مبارك حنون، في التنظيم الإيقاعي للغة العربية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص51

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بلخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2،1981، ص263

[3] –ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية، تح:عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، ط1، 1993، ص266

[4] –يزيد مغمولي،أسلوبيّة الإيقاع في المنتخب النفيس من شعر ابن خميس، رسالة ماجستير، جامعة تبسة،2011/2010، ص23

[5] – رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، مرجع سابق، ص2

أولا: الإيقاع الداخليّ: يكون الاهتمام بالإيقاع الداخليّ من خلال توازن الكلمات صوتيّا وذلك بربط الصوتيات الوظيفيّة بالبلاغة ويجري هذا في «إطار حوار بين الصوت والدلالة :بين الانسجام الصوتيّ والاختلاف الدلاليّ»[1]، ويتمثل الانسجام الصوتيّ والاختلاف الدّلالي في الجناس.

1- **الجناس**:

يعدّ الجناس أحد مباحث علم البديع، وكان للعرب باع طويل فيه توسعوا كثيرا في دراسته، وأَوْلَوْهُ من العناية والاهتمام حتى غدا «موضة العصر عند بعض الشعراء»[2]، لما له من إيقاع صوتيّ في وحداته اللّغويّة، و«باعتباره أقرب الأنماط إلى الناحية الصوتيّة الخالصة، تناوله البلاغيون بتفريعات معقّدة حرصا منهم من أن يتمثّل في التركيب أقصى درجات التوازن، خاصّة فيما أسموه بالجناس التام الذي تتساوى فيه الكلمتان في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها ممّا ينتج عنهما صورة لفظيّة لها إيقاع خاصّ »[3].

وقد قسّم علماء البلاغة الجناس أقساما عديدة، وفرّعوه تفريعات متباينة وعرّفوه تعريفات مختلفة، وقد اختلفوا اختلافات جمّة في المصطلحات التي« تطلق على أنواع الجناس فالأسماء كثيرة والمعنى واحد والشواهد المستعملة توضّح الرؤى وتزيل الغموض»[4]، وسمّوا النوع الواحد بأسماء كثيرة، ممّا يجعل القارئ في حيرة من أمره، ومع ذلك فهو بصورة عامة ينقسم قسمبن تامّا وغير تامّ [5]، وسأتناول هذه الأنماط الصوتيّة، بالوقوف عند خصائصها التنغيميّة، والدلاليّة ممثّلا لذلك بنماذج من المدوّنة.

أ–الجناس المماثل : يقول الهمذاني:[مجزوء الكامل].

يَا مَنْ يَلِي أَمْرَ **القَضَاءْ**   وَذَاكَ مِنْ سُوءِ **القَضَاءْ** [31/1]

[1]– محمد العمري، الموازنات الصوتيّة في الرؤية البلاغيّة والممارسات الشعريّة، أفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص11

[2] – رابح بوحوش، البنية اللغويّة في بردة البوصيري، مرجع سابق، ص48

[3] – محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبيّة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1994، ص293

[4] – كمال عطاب، الخصائص الأدبيّة واللسانيّة "بين مقامات الهمذانيّ والحريريّ"، رسالة دكتوراه، جامعة عنابة، ص109

[5]–محمد الواسطي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، دراسة بلاغيّة نقديّة، دار نشر المعرفة ،الرباط، ط1،2003، ص152

يتعدّى الهمذاني المعنى المعجمي للكلمتين (القضاء، القضاء) وهو واع كلّ الوعي بما يقول، حيث تختلف الكلمة الأولى عن الثانية من ناحية الدلالة، فالقضاء الأولى تعني القاضي بالمحكمة الدنيويّة وحاكمها من بني البشر، والثانية تعني القدر، ومنه قوله: [مجزوء الكامل].

وَيْلٌ **لِقَاضِي** الأَرْضِ يَوْ مَ الدِّينِ مِنْ **قَاضِي** السَّمَاءْ[31/2]

وردت اللفظتان(قاضي، قاضي) متجانستين من حيث المبنى ومختلفتين من حيث المعنى، فالذي جعلهما تختلفان في المعنى هي القرينة التي تلت كلّ لفظة، فالأولى تدلّ على الحاكم الدنيويّ وهو من بني البشر الذي تعبث به الأموال الزائلة فيردّ الحقّ باطلا والباطل حقّا، أمّا الثانية فتدلّ على الحكم العدل وهو الله جلّ وعلا الذي لا يظلم عنده أحد فيعطي لكلّ ذي حقّ حقّه. إذ تكمن قيمة التجنيس في هذين البيتين من خلال الإيقاع المتولّد من المتتالية الكلاميّة في كلّ بيت بحيث توفّر الفواصل والزمن المتوسّط الوقت الكافي للمتلقّي من أجل التّمتع بالإيقاع المخبوء في هذين البيتين من خلال الألفاظ المتجانسة. ومنه قوله:[البسيط]

تَظَلُّ تَنْثُرُ مِنْ أَجْفَانِهَا **حِبَبَا** دُونِي وَتَنْظِمُ مِنْ أَسْنَانِهَا **حِبَبَا** [33/5]

يتشكّل الإيقاع من هاتين الكلمتين (حببا، حببا) فالأولى تعني الدموع التي تنتثر من العين وهي صافية كالماء الزلال أمّا الثانية فهي تعني تنضّد الأسنان وماجرى عليها من الماء، فالدموع المنتثرة من الأجفان بمنزلة حبب الأسنان في الصفاء ، والشاعر يولد من الشكل التعبيريّ الواحد أشكال تعبير أخرى ليجعل من صورة الدموع الصافية صورة الماء الزلال الذي يجري على الأسنان .

ب- **جناس التصحيف** :

وهو«أن يكون النقط فارق بين الكلمتين»[1]، وهذا يعني أنّ ركن التشابه بين اللّفظتين يكون في رسم الحروف خطيّا ومن أمثلته قول الهمذاني:[الوافر]

فَعَلَّلَنِي بِأَعْذَبَ مِنْ **شَرَابٍ** وَأَخْلَفَنِي بِأَكْذَبَ مِنْ **سَرَابِ** [36/11]

[1]– ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح:حفنى محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلاميّة، لجنة إحياء التراث الإسلامي، 1993، ص105

يتمثل هذا النوع من الجناس في الكلمتين (شراب، وسراب)، وهو تشابه يقرّب بين الحرفين صوتيّا، فالأوّل لثوي حنكي شجري غاري والثاني لثوي، ومن جهة الدلالة، فكلمة شراب تعني ماشُرب من أيّ نوع كان، وعلى أي حال كان[1]، وكلمة سراب الذي يكون نصف النهار لاطئا بالأرض، لاصقا بها، كأنه ماء جار، وقال ابن السكّيت: السّراب الذي يجري على وجه الأرض كأنّه الماء، وهويكون نصف النهار[2]، ولكن الجامع الخفيّ بين الكلمتين كونهما حاملا لمحمول ذي قيمة فالشّراب يشفي الغليل والسّراب كأنّه ماء ولكن ليس كذلك، فالكلمتان مختلفتان في الدلالة، وقد خلّفتا إيقاعا موسيقيا جذّابا، وقوله:[الكامل]

مَهْوَسِّينَ مَهْوَشِّينَ تَجَمَّعُوا نَسلُ الفِدَاءَ وَتُبْذَلُ الأَمْوَالاَ [122/24]

الثنائيّتان (مهوسين، مهوسين) ، السين من دون نقطة والشين بثلاث نقاط وقد ترتب عن ذلك تغيير في المعنى، فالأولى جمع مهوس وهوالذي يحدّث نفسه، والثانية بمعنى هاجوا واضطربوا[3]، ومثل ذلك قوله: [الطويل]

وَكُنْتَ امْرأً لاَ يَأْتَلِي الخَيْرَ فَاعِلاً وَمَهْمَا تَعِدْ بالشَّرِّ **تَحْصَدْ** وَ**تَخْضَدِ** [62/13]

ورد الجناس في آخر البيت ليكون موضعه إيقاعيّا بحتا، لأنّ المتلقّي ينتظر القافية من المقاطع المتجانسة، والصوتان (الحاء والخاء) حلقيان ولكن هناك فرق بسيط حيث الأوّل من وسط الحلق والثاني من أدناه، والصوتان الصاد والضاد متقاربان أيضا نسبيّا، فالصاد من أسلة اللسان والضاد من جانبه، ومن هنا تتحقّق دلالة التجنيس، فكلمة تحصد من الحصاد، أي قطعه بالمنجل، وينتج عن ذلك الخير العميم الذي يقي من المجاعة، ومعنى تخضد، وخضدت الشجر:قطعت شوكه [4]. فابن عباد رجل خيّر حتى وإن وعد بالشرّ فشرّه يتحوّل إلى خير، وهذه عادة الشعراء في المدح للتقرب إلى الوزراء متكسّبين.

[1]– لسان العرب، مادة (ش ر ب)

[2]– المرجع نفسه مادة:(س ر ب)

[3]–المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مرجع سابق، مادة (هـ ا س، هـ ا ش)، ص999

[4]–المرجع نفسه، مادة (خ ض د)

ج- جناس التحريف:

يعرفه ابن أبي الأصبع المصريّ بأنّه:«هو أن يكون الشّكل فارقا بين الكلمتين أوبعضهما... وينقسم إلى ثلاثة أقسام، قسم تُبدل فيه الحركة بالحركة، وقسم تُبدل فيه الحركة بالسكون، وقسم يُبدّل فيه التّخفيف بالتّشديد»[1]، وسمي محرّفا لانحراف هيئة أحد اللفظتين عن هيئة الآخر، والمقصود بالهيئة الحركات والسكنات، أمّا التساوي في نوع الحروف وعددها وترتيبها فيبقى سواء كانا من اسمين أو من فعلين أو من اسم وفعل[2]، وأمثلته في قوله:[مجزوء الرمل].

أَشْبَهَتْ فِي **الخَلْقِ** ظَبْيًا　　　وَحَكَتْ فِي **الخُلُقِ** لَيْثًا [49/2]

جنح الهمذانيّ إلى استعمال الجناس ووظّفه في أسلوب الوصف، حيث وصف فتاة فتنت قلبه وانبهربها، فتشبه في ملامحها وجمالها الظبية، أمّا في أخلاقها فتشبه الليث، فربط بين لفظتين متجانستين في الشكل لكنّه أحدث تغييرا طفيفا في المقطع الأول (خَ) بتغيير الصّائت القصير بضمة (خُ) وهذا التغيير الصّوتيّ هو الذي أحدث الفرق في الدلالة، حيث جعل الفاصل الزمنيّ بين اللفظتين طويلا لوجود عدّة كلمات بينهما وربط بينهما بصائت طويل، وهذا ما يترجم أنّ الهمذاني مضطلع باللغة في الإتيان بالتجنيس لإحداث الإيقاع، وقوله: [الطويل]

هَلُمَّ العَطَايَا **فَاللُّهَى** تَفْتَحُ **اللَّهَا**　　　وَسَحُّ النَّدَا يَسْتَنْجِزُ الخَاطِرَ الوَعْدَا [68/34]

يتمثّل الجناس في هذا البيت في الثنائيتين (اللُّهى، واللَّها)، فالأولى مضمومة اللام ومعناها أفضل العطايا وأجزلها، والثابية مفتوحة اللام ومعناها اللحمة الحمراء في الحنك معلقّة على عكدة اللسان[3]، وهذا التغيير في الحركات هو الذي غيّر الدلالة، ومثل ذلك قوله:[الطويل]

وَقَدْ عَجِبْتُ شَمَّ الضَّبَابِ فَمَا دَرَتْ　　　أَبِالعِيسِ **نَسْرِي** أَمْ بِأَجْنِحَةِ **النَّسْر** [72/14]

يتحدّد الجناس في هذا البيت من خلال الثنائيتين (نسري، النّسر)، وهذا النوع من الجناس يدخل في النوع الثالث الذي يبدل فيه التخفيف بالتّشديد، حيث أبدلت النون المخفّفة في الكلمة

1- ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبيرفي صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، مرجع سابق، ص106

2- محمد الواسطي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، مرجع سابق، ص160

3- لسان العرب ، مادة (ل هـ ا)

الأولى (نسري) بالتّشديد في الكلمة الثانية(النّسر) فحدث تغيير في الدلالة فمعنى نسري نمشي ليلا، ومعنى النّسر الطائر الجارح المعروف.

د- جناس المضارعة:هو«أن يختلفا بحرف أو حرفين مع تقارب المخرج»[1]، وقيل عنه:«هو على ضروب كثيرة:منها أن تزيد الحروف وتنقص...ومنها أن تتقدّم الحروف وتتأخّر...وأصل المضارعة أن تتقارب مخارج الحروف»[2]. - فيما بين الحروف (الأسلية)،كقول الشاعر: [مجزوء الرمل]

هَكَذَا الدُّنْيَا **فَسِيحُوا** وَوَقَعْنَا لا **تَصِيحُوا** [59/10]

اختلفت اللفظتان (سيحوا ، صيحوا) في الحرف الأول، ولكنهما من مدرج واحد، وهو أن كلاًّ منهما لثويّ أسنانيّ، فقد جاء في لسان العرب أنّ السياحة هي الذهاب في الأرض للعبادة والترهّب، وساح في الأرض يسيح سياحة وسيوحا وسيْحا وسَيَحَانًا، أي ذهب[3]، وأنّ الصياح، الصوت، وفي التهذيب، صوت كلّ شيئ إذا اشتدّ[4]، فالاختلاف بين الكلمتين في حرفي السين والصاد أدّى إلى اختلاف الدلالة، فبتفخيم السين نتج الصّاد ممّا خلق إيقاعا بين اللفظتين. ومنه قوله: [الكامل]

أَدَعُ **الصَّعِيدَ** إِذَا أَعَزْ تُ تُرَابَهُ قَدَمِي **سَعِيدَا** [65/11]

شكّلت الثنائية (صعيد، سعيد) تجانسا، تباين ركناه في صوتي الصّاد والسين، وهما من مخرج واحد فكلاهما لثويّ أسنانيّ، وقد نتج تباين في المعنى، فمعنى الصّعيد: المرتفع من الأرض المنخفضة، وقيل:ما لم يخالطه رمل ولا سبخة، وقيل:وجه الأرض ... وقيل:الصعيدالأرض، وقيل الأرض الطيبة، وقيل:هو كلّ تراب طيب[5]، وسعيد، نقيض شقي[6]، وقد نتج عن ذلك إيقاع جذّاب تهتزّ له المشاعر.

- فيما بين الحروف اللثوية الأسنانية،كقوله: [السريع]

---

[1]-السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وعلّق عليه، نعيم زرزور،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص429

[2]- ابن رشيق القيروانيّ(ت456هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح:محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، ج1، ط5، 1981، ص325، 326

[3]- لسان العرب، مادة (س ي ح)

[4]- المرجع نفسه، مادة(ص ي ح)

[5]-لسان العرب، مادة (ص ع د)

[6]- المرجع نفسه، مادة(س ع د)

ضَبْعِي يَدُ الفَضْلِ وَسَبْعِي وَغا الـ ـعِلْمِ وَرَبْعِي كَرَمُ العَهْدِ [63/13]

عَجَمْتَ مَكَاسِرًا طَابَتْ نضَارًا وَزدْتَ مَكَارِمًا كَرُمَتْ زَكَايَا [140/31]

جانس الشاعر في هذا الموضع بين الكلمات (ضبعي، سبعي، ربعي)،وقد وصف إبراهيم أنيس الأصوات «(الذال، الثاء، الظاء، الدال، الضاد، التاء،الطاء، اللام، النون، الراء،الزاي، السين، الصاد) بالمجموعة الكبرى المتقاربة المخارج، ووجه الشبة بين كلّ هذه الأصوات هو أنّ مخارجها تكاد تنحصر بين أوّل اللسان (بما فيه طرفه) والثنايا العليا(بما فيها أصولها)، على أنّه رغم تقارب مخارجها، تفرق بينها صفات صوتية متباينة تحتم علينا تقسيمها إلى مجاميع فرعية يشترك أفرادها في المخرج »[1]، يقول كمال بشر:« أمّا الحنك اللّين فهو قابل للحركة، فقد يرفع الحنك اللّين وقد يخفض، فإذا رفع إلى أقصى ما يمكن فإنّه يمسّ الجدار الخلفي للفراغ الحلقي ومن ثَمَّ يمنع مرور الهواء الخارج من الرّئتين عن طريق الأنف، وكثير من أصوات اللغة العربية يتكون عندما يتّخذ الحنك اللين هذا الوضع مثل أصوات الباء والتاء والسّين والصّاد»[2]، فالثلاثيات (ضبعي وسبعي وربعي) متباينة في الحروف الأولى من كلّ كلمة وهي الضّاد والسّين والرّاء ممّا أحدث تغييرا في الدّلالة، فكلمة ضبْعي بسكون الباء تعني وسط العَضُد بلحمه...وقيل العَضُد كلّها[3]، وكلمة سبعي، السبع: تكرر ذكر السبعة والسبع والسبعين والسبعمائة في القرآن وفي الحديث والعرب تضعها موضع التضعيف والتكثير[4]، وكلمة ربعي تعني المنزل والدّار بعينها، والوطن متى كان وبأيّ مكان كان ...والربع: المنزل ودار الإقامة[5]، فهذه الأنساق الصوتيّة الثلاثة انسجمت مع اكتمال سعادة الشاعر عند وصوله إلى جرجان حيث مدح مشايخها وأنزلوه مكانة تليق بمقامه.

– فيما بين الحروف الشفوية :قوله: [الوافر]

1–إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، دار النهضة العربيّة، القاهرة، ط3، 1961، ص47

2– كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص139

3– لسان العرب، مادة (ص ب ع)

4– المرجع السابق، مادة (س ب ع)

5– نفسه، مادة (ر ب ع)

وَقَالَتْ مَا خَضَبْتُ الشَّيْبَ لَكِنْ لَفَفْتُ بِهِ **بَلاَيَا** فِي **ولاَيَا** [140/22]

وقع الاستبدال في هذا البيت بين الحرفين الشفويين(الباء) و(الواو)، فمعنى بلايا مصائب ومحن، ومعنى وَلايا ما جاء في اللسان قال أبو منصور:والولايا إذا جعلتها جمع الوليّة، وهي البرذعة التي تكون تحت الرّحل فهي أعرف وأكثر[1]، وقد نتج عن الثائيتين جرس موسيقي عذب.

هـ–الجناس اللاّحق:

وردت بشأنه تعريفات كثيرة متقاربة، ومنها تعريف عبد العزيز عتيق بقوله:«هو ماكان الحرفان فيه متباعدين في المخرج سواء أكانا في أوّل اللفظ ...أو في وسطه ...أو في الآخر»[2]، ونمثّل لهذا النوع من الجناس بمايلي :

1 – الاختلاف بين الوحدتين الصوتيّتين في أوّل اللّفظ، وذلك قوله:[الوافر]

فَمَنْ **جَارَاهُ** مُنْقَطِعٌ وَمَنْ **بَارَاهُ** مُفْتَضِحُ [58/22]

وقوله: [الطويل]

فَلاَ الإِنْسُ مَرْدُودٌ **إِلَيْكَ** شَرِيدُهُ وَلاَ النَّوْمُ مَعْطُوفٌ **عَلَيْكَ** أَوَاصِرُهْ [70/6]

وقوله:[الوافر]

وَإِنْ يَكُ مَشْعَرُ **الحَرَمِ** افْتِخَارِي فَإِنَّكَ مَشْعَرُ **الكَرَمِ** اخْتِيَارِي [76/3]

وقوله: [الوافر]

ولَمْ أَرَ غَيْرَ مُعْتَنِقِين وَجْدًا وَبَيْنَهُمَا **خِلاَفٌ** فِي **غِلاَفِ** [103/8]

من الصناعة الحاذقة، والصّياغة الحسنة أن يستخدم الجناس بهذا الشكل وهذا النسج، وهذه الهندسة العجيبة، فقد توزع توزيعا محكما في الأبيات السابقة، ذلك أنّه وقع في عجزالبيت وأخرى يجمع بين الصدر والعجز، وكان الهمذاني في كلّ مرّة ينتقي ويختار من أصوات اللّغة ما يوائم

[1]– لسان العرب، مادة (و ل ى)

[2]–عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص223، 224

وينسجم مع الدّلالة، فقد كان لاختلاف الوحدات الصوتيّة في الأزواج تباين في الدلالة الصوتية في نطاق نظام الأصوات[1]،التي خضعت له لغة المدونةّ. والجدول التالي يبين ذلك:

المتجانسان		الوحدات الصوتية		نوع التباين في المخرج		نوع التباين في الدلالة	
جاراه	باراه	ج	ب	شجريّ	شفويّ	ظلمه	نافسه وقاتله
إليك	عليك	إ	ع	حلقيّ	حلقيّ	خذ	ألزم
الحرم	الكرم	ح	ك	حلقيّ	لهويّ	المزدلفة	النبل والعزّ
خلاف	غلاف	خ	غ	حلقيّ	حلقيّ	نزاع وخصومة	غطاء الشيئ

2- الاختلاف بين الوحدتين الصوتيّتين في وسط اللّفظ نحو قول الهمذاني: [الطويل]

وَلاَبَاعُ **آمَالِي** إِلَيْكَ بِقَاصِرٍ وَلاَ وَجْهُ **أَعْمَالِي** لَدَيْكَ بِأَسْوَدِ [62/21]

وقوله: [مجزوء الكامل]

يَحْسِبُونَ **القَصْرَ قَبْرًا** وَيَرَوْنَ **القَبْرَ قَصْرَا** [76/4]

نجد في هذين البيتين أنّ الثنائيات (آمالي وأعمالي) و(القصر، القبر) وحداتها الصوتية في الوسط، والثنائيتان (آمالي وأعمالي) تختلفان في حرفي الميم والعين، فالميم خيشومي، والعين حلقي ، ومعنى آمالي رجائي وتفاؤلي، ومعنى أعمالي أشغالي ونشاطاتي، أمّا الثنائيتان(القصر، والقبر) فتختلفان في الوحدتين الصوتيّتين (الصاد والباء)، فالصاد أسليّ والباء شفويّ فأدّى هذا التباين في المخرج إلى تغير دلالة الكلمتين، فالقصر هو المنزل الفخم، و القبر هو الرمس ، وقد أحدث التجانس والتطابق في هذه الأبيات جرسا موسيقيا جذّابا .

[1]–البنية اللغوية لبردة البوصيري بتصرف في الصياغة،مرجع سابق، ص 52، 53

و- **الجناس المقلوب**:وهو الذي تختلف فيه اللفظتان في ترتيب الحروف«ويشتمل كل واحد من ركنيه على حروف الآخر من غير زيادة ولا نقص ويخالف أحدهما في الترتيب»[1].

ومنه قوله: المتقارب.

كَذَا المِجْدُ **طَالَ ذُرَى فَرْعِهِ** عَلَيْنَا وَ**طَابَ ثَرَى عَرْفِهِ** [110/15]

اللافت للنظر في هذا البيت ثلاثة جناسات الأول بين اللفظتين (طال وطاب) وهوجناس مضارع، والثاني بين اللفظتين (ذرى وثرى)، والثالث هوالجناس المقلوب ويدخل في ضرب قلب البعض، وحصل بين اللفظتين (فرعه وعرفه)، وقد نتج عن اختلاف ترتيب الحروف اختلاف في المعنى، فكلمة فرع نقيض أصل، وكلمة عرف تعني الطيبة.

ز- **الجناس المطرّف**:

وهوما كانت الزيادة في لفظيه بحرف واحد، سواء في أول الكلمة، أو في وسطها، أو في آخرها ويكون «وجه حسنه أنّك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة ...أنّها هي التي مضت... حتى إذا تمكّن آخرها في نفسك، ووعاه سمعك انصرف عنك ذلك التوهّم، وفي ذلك حصول الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها»[2] ومثال الزيادة في أول الكلمة قوله:[السريع]

إنْ لَمْ يَكُنْ لاَ بُدَّ مِنْ دَعْوَتِي فَابْعَثْ إِلَى **الضَّيْفِ** بِمِثْلِ **المُضِيفِ** [105/2]

حصل الجناس بين الثنائيتين (**الضَّيْفِ، والمُضِيفِ**)، والكلمة الأولى تشتمل على كلّ أصوات الكلمة الثانية غير أنّ الثانية تشتمل على صوت زائد وهو الميم، ممّا أدّى إلى تغيير في الدلالة، فمعنى الأولى الشخص الزائر، ومعنى الثانية الشخص المزور . وقوله: [الوافر]

رَعَاكِ اللهُ مِنْ شُرُفَاتِ **دَار** وَحَاطَكِ حِيطَةَ الفُلْكِ **المَدارِ** [76/1]

يتحدّد الجناس هنا من خلال الكلمتين (**دَار، المَدارِ**)، حيث الكلمة الثانية تزيد على الأولى بحرف الميم، وهذا الذي أحدث الفرق في الدلالة، فكلمة دار تعني المنزل، وكلمة المدار تعني

[1]– عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، علم البديع، مرجع سابق، ص629

[2]– الخطيب التبريزي، الإيضاح في علوم البلاغة، تح:أحمدشتيوي، دار الغد الجديد للطباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016، ص418

المسار الذي يدور فيه الكوكب. وشبيهُ ذلك ولكن الزيادة في وسطه نحو قوله:[البسيط]

كُنْتَ الشَّبِيبَةَ أَبْهَى مَا **دَجَتْ دَرَجَتْ** وَكُنْتَ كَالوَرْدِ أَذْكَى مَا أَتَى ذَهَبَا [33/10]

الجناس حصل بين الكلمتين (دجت، ودرجت)، والكلمة الأولى تشتمل على جميع كلمات الثانية، والثانية زادت على الأولى بحرف الرّاء، ومعنى الأولى، نحو قولهم: دجا الإسلام بمعنى قوي[1]، ومعنى الثانية الرفعة في المنزلة، والدرجة واحدة الدرجات وهي الطبقات من المراتب[2]، وهذه الزيادة هي التي أدّت إلى تغيير المعنى .

ح- **الجناس المركب**: (جناس التركيب).وهو ما كان أحد ركنيه كلمة واحدة والأخرى مركبة من كلمتين[3]، وذلك نحوقوله:[المجتث]

لما بَعَثْتُ بِلَحْظِي فِي خَدِّ جُلِنَار نَارَا [74/1]

مُهَرجٌ فَرُبْعُكَ خُلْدٌ لِلْغَوْثِ مَار ثِمَارَا [75/14]

الجناس في البيت الأول مركب من الثنائيتين (جلنار، نار)، ومعنى جلنار زهر الرمان، ونار تعني اللهب، وربّما وظّف الشاعر كلمة نار بعد كلمة جلنار لأن لون زهر الرمان أحمر ولون النار أحمر حتى يكون هناك تناسب .أماّ في اليت الثاني فيتمثّل في الثنائية(الغوث مار، ثمار)، ومعنى الغوث المدد، ومار ذهب في اضطراب وسرعة، وقد نتج عن هذا الجناس إيقاع عذبٌ.

2- **الترصيع**:

أ- لغة : الترصيع: التركيب، يقال تاج مرصَّعٌ بالجواهر، وسيف مرصّع، أي مُحَلَّى بالرّصائع، وهي حَلَقٌ يحلّى بها الواحدة رصيعة، ورصّعَ العِقْدَ بالجوهر، نَظَمَهُ فيه، وضمّ بعضه إلى بعض[4].

والترصيع مظهر من مظاهر التّناغم في الشّعر، ولونٌ من ألوانه، تتحقّق موسيقى النّصوص الدّاخلية باستخدامه، وترقى من حيث الذّوقُ، وهو وحدة إيقاعية صغرى داخل وحدة كبرى[1].

---

[1]- لسان العرب، مادة (د ج ا)

[2]-المرجع نفسه، مادة(درج)

[3]- عبد العزيز عتيق، مرجع سابق، ص620

[4] - لسان العرب، مادة ، (ر ص ع)

ب– اصطلاحا:يعرفه قدامةابن جعفر بقوله:هو«أن يتوخّى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف»[2]، وهو عند العسكري (ت 395هـ):«جعل حشو البيت مسجوعا، وأصله من قولهم رصّعتُ العقدَ إذا فصّلته»[3]، والترصيع عند ابن سنان الخفاجي(ت 466) هو :« أن يعتمد تصيير مقاطع الأجزاء في البيت المنظوم أو الفصل من الكلام المنثور مسجوعة، وكأنّ ذلك شبّه بترصيع الجوهر في الحلي »[4].

وهوعند السجلماسي (ت704هـ) إعادة اللّفظ في موضعين من القول فصاعدا هو فيهما متّفق النهاية بحرف واحد، ذلك أن تصير الأجزاء وألفاظها متناسبة الوضع متقاسمة النّظم معتدلة الوزن متوخّى في كلّ جزأين منهما أن يكون مقطعهما واحد[5].

3-**أقسام الترصيع**:ينقسم الترصيع إلى أقسام ثلاثة :المتوازي والمطرّف والمتوازن، وهذا التّقسيم على أساس الوزن والرّوي، وقد أدرك القدامى قيمة السجع الفنية والجمالية، وما يتركه في النّفوس من أثر وانطباع جميلين، ويبدو أنّ الهمذاني من أولئك الذين أحسّوا بقيمة هذه الظاهرة الموسيقية وبجمالها الفنِّي، فعمل على إرسائها في قصائده من أجل تكوين صلة روحية وثيقة بين المبدع والمتلقّي، وقد استثمر الهمذاني هذه القيمة الفنية بأنواعها الثلاثة في مدائحه، وهذا تفصيل تلك الأقسام الثلاثة:

1–المتوازي: يعرّفه الزركشي بقوله: «هو أن تتفق الكلمتان في الوزن وحروف السجع... ويعدّه أحسن أنواع الترصيع وأشرفها »[6]، وقد استثمر الهمذاني هذا النوع الإيقاعي، في قصائده ونبرز منها مايلي:

---

[1]–نعيمة جدي، خصائص الأسلوب في شعر عروة بن الورد، رسالة ماجستير، جامعة باجي مختار، عنابة، 2004، 2005، ص35

[2] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دارالغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981، ص80

[3] – أبوهلال لعسكري ، الصناعتين، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1984، ص 416

[4] – ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تح: علي فوده، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994، ص181

[5] – السجلماسي، المنزع البديع، مرجع سابق، ص 509

[6] – الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: أبو الفضل الدمياطي، دار الحديث، القاهرة، 2006، ص63

زَمَــنُ الرَّبِيعِ **جَلَبْتَ** أَزْكَـــى مَتْجَـرٍ   و**جَلَـــوْتَ** للرَّائِينَ خَيْرَ جَلاَئِـهِ [30/6]

ما السَّيْفُ **مُحْتَطِمًا** وَالسَّيْــلُ **مُرْتَكِمًا**   وَالبَحْــرُ **مُلْتَطِمًا** واللَّيْــلُ مُقْتَرِبَا [34/19]

وَمَنْ **يَصْحَب** الأَيَّامَ **يَشْرَبْ** سِلاَفَهَا   وَ **يَشْرَقْ** بِهَا إِنَّ الخِمَارَ مِنَ الخَمْرِ [72/8]

هُنَــاكَ **عَطَـــايَاهُ** وَ ثَــمَّ انْتِقَامُــهُ   وَتِلْكَ **خَفَايَاهُ** وَهَــذي ظَوَاهِــرُهْ [73/22]

وَ تِلْكُـــمْ للصَّلاَةِ **مَـــزَارُ** عِـزِّي   وَهَذِي للصِّـلاَتِ **قَـــرَارُ** جَارِي [76/5]

تبدو المطابقة بين كلمات القرائن في الوزن وحرف الروي فيما يلي: (مع إلغاء علامات الإعراب، واعتماد الوقف). والرموز التي استعملتها في تسمية المقاطع ترمز إلى مايلي:ص: تعني صامت، وح: تعني حركة قصيرة.

جَلَبْتَ /جَلَوْتَ:ص ح+ص ح ص+ ص ح// ص ح+ ص ح ص+ص ح.

مُحْتَطِما/مُرْتَكِما:ص ح ص+ص ح+ص ح+ص ح ص//ص ح ص+ص ح+ص ح ص.

يَصْحَبْ /يَشْرَبْ : ص ح ص+ ص ح ص// ص ح ص+ ص ح ص .

عَطَايَاهُ/خَفَايَاهُ :ص ح+ص ح ح+ ص ح ح +ص ح//ص ح+ ص ح ح+ ص ح ح+ص ح.

مَزَارُ / قَرَارُ : ص ح+ ص ح ح+ ص ح// ص ح+ ص ح ح+ ص ح .

من خلال عمليّة التّشريح، تبيّن أنّ الاتّفاق الحاصل بين كلمات القرائن من حيث الوزن ، وحرف الرويّ،خلق توازنا إيقاعيّا، وتناغما صوتيّا زاد من تحسين البنية الصوتيّة من جهة، وأحدث قوّة في الدّلالة من جهة ثانية سواء على مستوى الدّلالات الحسيّة أو المعنويّة، وما نلاحظه أنّ الشاعر استعمل المقاطع بتفاوت حيث كان المقطع القصير المفتوح (ص ح) هو الأكثر استعمالا فتكرّر ست عشرة(16) مرة بنسبة 50 %، يليه المقطع المتوسّط المغلق (ص ح ص) بتكراره عشر(10) مرات بنسبة31.25 %،ثم يأتي المقطع الطويل المفتوح (ص ح ح) بتكراره ست(6)مرّات بنسبة18.75 %، ويراعى في هذا النوع من الترصيع الوزن وحروف السجع مثل:

عَطَايَاهُ /خَفَايَاهُ، بعدم احتساب الهاء، على وزن (فواعل) وهي صيغة منتهى الجموع، وّهذه الصيغة للدّلالة على الكثرة والمبالغة الصريحة في معانيها، وتوحي بأنّ الممدوح كثير العطاء غير أنّه شديد مع

أعدائه، والثنائيّتان (مزار/ قرار) توحيان بأنّ دار النبّوة مكان للزيارة، والصلاة فيها ومقرّ لإقامة العلاقات بين المسلمين، وظّف الشاعرهذا الترصيع من أجل تعميق المعنى والتأثير في المتلقّي.

2-**المطرّف**:هو ما اتّفقت الكلمات في حروف السّجع لا في الوزن، وهذا النوع من الترصيع استأثر أيضا اهتمام الهمذاني، لأنّه يبعث المتعة الفنيّة في نفس السّامع، حيث تنكسر فيه رتابة الإيقاع .

وهو نوع من الظواهر الأسلوبيّة التي تحفظ رابطة التواصل والانتباه بين الخطاب ومتلقّيه، حيث لا يشعر السامع ولايحسّ بالسّأم والضجر[1]، وبالتالي يضفي هذا النوع على الموسيقى الدّاخليّة لحنا عذبا ونغما موحيّا، وحركيّة واضحة لانتقال الشاعر بالمتلقّي من حال إلى حال أخرى، ومن صيغة إلى أخرى، وقد استخدمه الهمذانيّ لإبراز الدلالات العميقة للألفاظ ومن أمثلته قوله:

بَرَقَ الرَّبِيعُ لَنَا بِرَوْنَـــقِ مَائِهِ　　فَانْظُرْ لِرَوْعَةِ **أَرْضِهِ** وَ**سَمَائِهِ** [30/1]

فَالتُّرْبُ بَيْنَ مُمَسِّكٍ وَ مُعَنْبَرٍ　　مِنْ نُورِهِ بَلْ **مَائِهِ** وَ**رِوَائِـهِ** [30/2]

أَ لَمْ **أُنْذِرْكَ** عَنْ طَلَبِ الصَّبَايَا　　أَ لَمْ **أُخْبِرْكَ** عَنْ نَكْدِ التَّصَابِي [36/6]

فَعَلَّلَنِي بِأَعْذَبَ مِنْ شَرَابٍ　　وَ**أَخْلَفَنِي** بِأَكْذَبَ مِنْ سَرَابِ [36/11]

حَنَانَيْــكَ مِنْ طَمَـــعٍ بَارِدٍ　　**وَلَبَّيْــكَ** مِـنْ أَمَـلٍ خَائِـبِ [39/12]

اتفاق كلمات القرائن في الرويّ دون الوزن.

أَرْضِهِ/سَمَائِهِ : ص ح ص+ ص ح+ ص ح ح// ص ح+ص ح ح+ ص ح+ص ح ح

مَائِهِ /رِوَائِهِ : ص ح ح+ ص ح+ ص ح// ص ح+ ص ح ح+ ص ح+ ص ح ح

أُنْذِرْكَ/ أُخْبِرْكَ : ص ح ص+ ص ح ص+ ص ح// ص ح ص+ ص ح ص+ ص ح

فَعَلَّلَنِي/أَخْلَفَنِي:ص ح+ص ح ص+ص ح+ص ح+ص ح ح// ص ح ص+ص ح+ص ح+ص ح

حَنَانَيْكَ / لَبَّيْكَ :ص ح+ ص ح ح+ص ح ص+ ص ح //ص ح+ ص ح ص+ ص ح

[1] – البنية اللغوية في بردة البو صيري، مرجع سابق، ص 33

التزم الشّاعر نفس الحروف في الكلمات المسجوعة، إلاّ أنّ تقطيعها الصّوتيّ أظهر تنوّع مقاطع الصّوت المشتملة عليها وهذه المقاطع هي: (م ص، م ص ص، م ص م)، وقد استخدمها بتفاوت، والمقطع القصير المفتوح هو المستخدم أكثر إذ تكرّر تسع عشرة(19) مرة بنسبة 52.78%، يليه المقطع المتوسّط المغلق بوروده تسع (9) مرات بنسبة 25%، ويأتي في المرتبة الثالثة المقطع المتوسّط المغلق بتكراره ثماني (8)مرات بنسبة 22.22% ، وتنوّعت حروف السجع مثل(ك، ي، ه)، أما من حيث الصفات فمنه الانفجاري (ك)، ومنه الاحتكاكي (ه)، ومنه المجهور(ي)، ومنه المهموس:(ه، ك)، وقد أضاف الشاعر باستخدام وسيلة التطريف نغما إضافيّا يسبق نغم القافية، كما أنّ تكرار الحرف في الكلمات المسجوعة خلق نغمات داخليّة ترسم بصمة إيقاعيّة متميزة وتؤدّي إلى كثافته، وتغني عن رتابة القافيّة الموحدة في القصيدة، والحقيقة أنّ الشّاعر غير متكلّف في انتقاء الكلمات المشتركة في الحرف الأخير، حيث أضاف إلى الكلمات كاف الخطاب في(أُنْذِرْكَ، أُخْبِرْكَ، حَنَانَيْكَ، لَبَّيْكَ)، وأضاف هاء الغائب لتحيل إلى الربيع في (أَرْضِهِ، سَمَائِهِ، مَائِهِ، رِوَائِهِ)،كما أضاف الياء في(فَعَلَّلَنِي، أَخْلَفَنِي)، وهذه الزيادات التي ألحقها بأواخر الكلمات ساعدت بقسط وافر على بروز أنغام الموسيقي الموحية داخل الأبيات، فأغنت القصيدة بإيقاعات متميّزة، وعمل الترصيع المطرف عن إحداث التماسك والترابط في نصوص المدونة، فانسجمت الأبيات داخل القصيدة الواحدة، وبلغت بذلك ذروة جمالية وفنية .

3-**المتوازن**: هو أن «يراعى في مقاطع الكلام الوزن فقط»[1].

أي أنّه يقوم على الاشتراك بين الكلمات في الوزن، فيتحقّق بذلك التنوّع الإيقاعيّ، كما تكمن قيمة المتوازن التصويتيّة في تحقيق تنوّع النغم غير المتوقّع من قبل المتلقّي، وقد استغلّ الشاعر هذه القيمة الفنيّة فكوّنت حركة موسيقية ممّا جعلت الشعر يدبّ بالحركة في السياقات المختلفة، ويبدو ذلك من خلال النماذج التالية:

[1] – بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، مرجع سابق، ص63

يَا **صــائِـدًا** وَالعُلَـى فَرِيسَتُهُ **وَنَاهِيًا** والجَمَــالُ مُنْتَهَبُـهُ [41/11]

أبْيَــضٌ ولـكِنْ إِلَـى **عَاقِــرٍ** **وَأَصْفَــرٌ** لَكِنْ عَلَى **سَاكِتِ** [45/8]

أُحَاذِرُ كَيْدًا مِنْكَ **طُلاَّبَ أَنْجُمٍ** وَأَرْقُبُ رَأْيًا مِنْكَ **طُلاَّعَ أَنْجُدِ** [62/12]

وَلاَ**بَاعُ** آمَــالِي إِلَيْكَ بِقَاصِــرٍ وَلاَ **وَجْهُ** أَعْمَالِي لَدَيْكَ بِأَسْوَدِ [62/21]

تَزُرْ مَلِكًا **يُعْطِي** الجَزِيلَ إِذَا صَحَا **ويَضْرِب** هَامَات المُلُوكِ إِذَا شَدَّا [67/22]

فَلَوْ كُنْتَ **غَيْثًا** لَمْ يَشِمْ بَرْقَ خَلَب وَلَوْ كُنْتَ **بَحْرًا** لَمْ يَزَلْ أَبَدًا مَدًّا [67/28]

فَمَا **العُمْرُ** إِلاَّ مَا اقتَنَى لَكَ ذِكْرُهُ وَمَا **المَالُ** إِلاَّ مَا اشْتَرَيْتَ بِهِ الحَمْدَا[68/37]

نَصْعَدُ أَنْفَاسًا **نَقْطَعُ** أَنْفُسًا إِذَا عَلَتْ ارْتَدَّتْ إِلَى ثُغَرِ النَّحْرِ [71/3]

وَمَنْ **يَصْحَبِ** الأَيَّامَ يَشْرَبْ سِلاَفَهَا **وَيَشْرَقْ** بِهَا إِنَّ الخِمَارَ مِنَ الخَمْرِ [72/8]

فَاعْلَمْ بِأَنَّ اللهَ لَمْ **يَغْلَطْ** وَلَمْ **يُسْرِفْ** وَأَنَّ اللهَ أَعْدَلُ قَاضٍ [91/8]

وتبدو المطابقة بين الكلمات فيما يلي:

صائِدًا /نَاهِيًا: ص ح ح+ص ح+ص ح ص// ص ح ح + ص ح+ ص ح ص .

أَبْيَضُ/ أَصْفَرُ: ص ح ص + ص ح+ ص ح// ص ح ص + ص ح+ ص ح.

عَاقِرِ / سَاكِتِ: ص ح ح+ ص ح+ ص ح// ص ح ح+ ص ح +ص ح.

طُلاَّبَ /طُلاَّعَ: ص ح ص+ ص ح ح + ص ح// ص ح ص + ص ح ح+ ص ح.

أَنْجُم/ أَنْجُدِ : ص ح ص+ ص ح +ص ح ص// ص ح ص+ص ح +ص ح ح.

بَاعُ / وَجْهُ :ص ح ص+ ص ح // ص ح ص +ص ح.

يُعْطِي /يَضْرِب: ص ح ص+ ص ح ح // ص ح ص+ ص ح ص.

غَيْثًا /بَحْرًا: ص ح ص + ص ح ص// ص ح ص+ ص ح ص.

يَشِمْ /يَزَلْ :ص ح+ ص ح ص // ص ح + ص ح ص.

عُمْرُ/ مَالُ : ص ح ص+ ص ح// ص ح ح + ص ح.

نَصْعَدُ / نَقْطَعُ: ص ح ص +ص ح+ ص ح// ص ح ص +ص ح+ ص ح.

يَصْحَبْ/ يَشْرقْ :ص ح ص+ ص ح ص// ص ح ص + ص ح ص.

يَغْلَطْ/ يُسْرِفْ : ص ح ص+ ص ح ص// ص ح ص+ ص ح ص.

استعمل الهمذاني هذا النوع من الترصيع بكثرة، وقد استخدم فيه ثلاثة أنواع من المقاطع، من أجل تنوّع الإيقاع الذي ينمّ عن حركة الموسيقى ممّا يوحي بأنّه متضلّع باللغة وله دراية بمقاطع الأصوات، يقول ابن سنان الخفاجيّ:«والحروف تختلف باختلاف مقاطع الصوت...ولهذا لا يوجد في صوت الحجر وغيره لأنّه لا مقاطع فيه للصوت»[1]، فنجد الكلمات التي وظّفها مثل:(غَيْث، بَحْرُ، عُمْرُ، وَجْهُ /مَالُ، بَاغُ /) منها ما هو على وزن(فَعْل)، ومنها ماهو على وزن(فُعْل)، ومنه ما هو على وزن فَعَلَ، وكلمات أخرى على وزن(فاعل) مثل:(عَاقِر/سَاكِتِ، صائِدًا/نَاهِيًا)، ومنها على وزن (فَعَّال) نحو:(طُلاَّبَ /طُلاَّعَ)، ومنها ما هو على وزن يفعل و نفعل مثل (نَصْعَدُ / نَقْطَعُ، يَصْحَبْ/ يَشْرقْ، يَغْلَطْ/ يُسْرِفْ، يُعْطِي)، ومنها ما هو على وزن أَفعل نحو(أَبْيَضُ/ أَصْفَرُ، أَنْجُم/ أَنْجُدِ)، هذه مجموعة من الصيغ التي استعملها الهمذاني بكثرة، و لم تكن هذه الاستعمالات للزخرفة اللفظيّة فحسب بل لما تحمله من معان، والصيغ التي اختارها كـ (فاعل)، (فعّال)،كان لها صدى في توليد الجرس الموسيقيّ وذلك لما تشتمل عليه من الصوائت الطويلة كالصّائت الطويل (الألف) في (فاعل)، وفي (فعّال)،كما حصل الجرس الموسيقيّ إثر استعماله لكل أنواع المقاطع القصيرة منها والطويلة، والمفتوحة منها والمغلقة، وقد ساعد الترصيع المتوازن على إيقاظ النّفس وشحذ الهمم فقارئ الأبيات يجد أنّ فيها حِكَمًا كالبيت التالي:[الطويل]

فَمَا العُمْرُ إلاَّ مَا اقتَنَى لَكَ ذِكْرُهُ وَمَا المِالُ إلاَّ مَا اشْتَرَيْتَ بِهِ الحَمْدَا[68/37]

فالترصيع له قيمة فنيّة وجماليّة في إضفاء نغم الموسيقى على الأبيات، وله قيمة أخرى تتمثّل في إبراز الوظيفة الدّلاليّة في الكلمات المشتمل عليها والمبثوثة في الأبيات، ويرى قدامة بن جعفر أنّ

[1] – ابن سنان الخفاجي، سرالفصاحة، مرجع سابق، ص18

الترصيع يحسُن إذا اتفق له في البيت موضع يليق به؛ لأنّه لا يحسن في كلّ موضع ولا يصلح على كلّ حال، فإذا تواتر واتّصل في الأبيات كلّها، فإنّه أبان على التّكلّف[1].

وصفوة القول إنّ الشاعر تمكّن من توظيف هذه الوسيلة الصوتيّة توظيفا مميّزا لأنّه لوّن بنية الإيقاع وبلورها بنغمات متغيّرة أوحت بالخفّة والطرب، وقد تمكّن من التنسيق بين المقاطع الصوتيّة التي تفاعلت بعضها مع بعض فكوّنت لبّ الخطاب الشّعري المشحون بمختلف الدّلالات.

ثانيا– الإيقاع الخارجي:

اكتشف الخليل بن أحمد بحسّه المرهف، وعبقريّته الفذّة أوزان الشّعر العربيّ المتمثّلة في بحور الشّعر الخمسة عشر، ثم صنّفها في دوائر العروض على أساس ائتلاف مقاطع الصوت المتمثّلة في الأسباب والأوتاد، ولم يتوقف تلاميذ الخليل في البحث عن الأوزان لما لها من موسيقى جذّابة حتى تدارك عليه الأخفش الأوسط (ت215هـ) البحر السّادس عشر وهو المتدارك[2]، فغدت بذلك العروض أداة يزن بها العرب أشعارهم وقد أشار ابن جني لذلك بقوله: «اعلم أنّ العروض ميزان شعر العرب، و به يعرف صحيحه من مكسوره»[3]، وصارت هذه الموازين تطبّق على كلّ الأشعار دون إقصاء، فبعضها «يتّفق وحالة الحزن وبعضها الآخر يتّفق وحالة البهجة »[4].

وقد صنّفت الأوزان في شكلها التّام، ورتّبت تنازليا ممّا هو أطول وأثقل إلى ما هو أخفّ وأقصر، وكان الشعراء القدماء يؤثرون البحور كثيرة المقاطع، التي تمتاز بالكثافة الصوتيّة، وكثرة الحركات، والتفعيلات، وعلّة ذلك أنّ فضاءها رحب يتّسع لاحتضان المعاني وقد قدّم إبراهيم أنيس تعليلا فقال:«إنّ القدماء كانوا يميلون إلى الأوزان الكثيرة المقاطع ويؤثرونها على المجزوءات»[5]، أمّا البحور القصيرة من ذوات المقاطع القليلة، والإيقاع السريع كالرجزو الرّمل والسّريع والمتقارب فأخذت تظهر للوجود، وتبرز على الساحة الأدبيّة في العصور المتأخّرة، ولعلّ سبب بروزها يكمن في ظاهرة

---

1 – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 83، 84 ، والعسكري، الصناعتين، ص 419

2 – ابن جني،كتاب العروض، تح: أحمد فوزي الهيب، دارالقلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 1989، ص 18

3 – المرجع نفسه، ص 59

4 – عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، د ت، ط4، ص51

5 – إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة ، ط2، 1952، ص 190

الاستقرار، وما وصلت إليه البلاد العربية من حضارة وتمدّن، وانتشار مجالس الغناء والطرب، وحياة البذخ والتّرف التي سادت البلاد العربيّة أيام الخلافة العبّاسيّة، فهل سار الهمذاني على درب سابقيه في ترويضه البحور الطويلة؟، أم أنّ قريحته أمْلَت عليه مسارا آخر فتوجه وجهة البحور القصيرة ؟.

عند تصفحنا للديوان وجدنا أنّ الشاعرحذا حذو سابقيه في نظمه على البحور الطويلة، بل نظم عشرين قصيدة على بحر السريع،كما نظم عشر قصائد على بحر الرجز وثلاث على مجزوئه، وست قصائد على الرمل، وأربع على مجزوئه، واحدى عشرة قصيدة على بحر المتقارب وقصيدتين على مجزوئه،كما نظم قصائد على الرجز والمجتث، وقد اخترت قصيدتين من البحور المتواترة بكثرة للتمثيل وتبيان تماسك الأبيات في القصيدة من خلال الزحافات التي استعملها حتى يستقيم الوزن، وقد وظّف الهمذاني البحور ذات الكثافة المقطعيّة، ولكنه أكثر من استعمال بحر السريع لسرعته في الذوق والتقطيع[1]، وتوزّعت قصائد الديوان بشكل متفاوت من حيث عدد أبياتها فتراوحت بين السبعة أبيات إلى ذات الست والأربعين بيتا(46).

إنّ أغلب قصائد الديوان تتميّز بالقصر، وهذا يوحي بتعدّد الأغراض، فأغلب القصائد تعلّقت بمواضيع لا تدعو إلى الإطالة، كالسخريّة من القاضي الظالم، أو السخرية من المترفين، أوصلاح الأخوّة، أو وصف ورد، أو وصف الشيب، أو مدح شخص، أو رثاء عزيز أو إعطاء التجارب للآخرين أو إجابة عن سؤال، وغيرها مما يستلزم الإيجاز.

والبحور المستعملة بكثرة الطويل، والكامل و السريع، والوافر، لأنها تحتوي على كمية معتبرة من الأصوات والمقاطع، فكثرة المقاطع تجعل للشاعر فضاء واسعا يسبح فيه كما يريد ويغدو فيه كما يحلو له ،كما تمكّن من احتواء عدد كبير من الدلالات و المعاني الشعريّة.

والزّحافات والعلل التي تطرأ على الوزن«كالرّخصة في الفقه لا يقدم عليها إلاّ فقيه»[2]، إذ تسمح للشّاعر بأن يتحرّر ولو قليلا من قيود الوزن، وتقضي على رتابة الإيقاع، وتعمل على دفع الملل

[1]- الخطيب التبريزي،كتاب الكافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص73

[2] - ابن رشيق، العمدة،ج1، ص140

على المتلقّي، كما عدّت مظهرا من مظاهر ثراء الموسيقى، وناقذة يطلّ منها الشاعر ليحقق لنصّه تماسكه، وقد اخترت من الديوان نموذجين للتمثيل، الأوّل من السريع والثاني من الوافر لدراسة الزحافات التي طرأت على كلّ بحر، ومن ثَمّ ملاحظة ما تضفيه هذه الزحافات على تماسك القصائد.

1-بحر السّريع: هو البحر الأول في دائرة المجتلب، «وسمّي سريعا لسرعته في الذّوق والتقطيع، لأنّه يحصل في كلّ ثلاثة أجزاء منه ما هو لفظ سبعة أسباب، لأنّ الوتد المفروق أوّل لفظه سبب والسبب أسرع في اللّفظ من الوتد، فلهذا المعنى سمّي سريعا»[1]، وهذا إشارة إلى سهولة مجراه في النطق، وما كان سهلا على اللّسان، يكون سهل الوقع في الجنان، وهو من أقدم بحور الشّعر العربيّ، نسبة شيوعه قليلة جدّا في الشعر العربيّ، والسبب هو أنّ موسيقاه فيها اضطراب، وجعله الهمذاني في المرتبة الأولى من حيث نسبة الاستخدام التي بلغت 14.38٪ وللسّريع ستّ تفعيلات كلّها سباعية وهي[2]:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولاَتُ   مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولاَتُ

ونمثل لهذا البحر بقوله:

عِشْرُونَ مِنْ عُمْرِي تَنَقَّيْتُهَا   تَحَيَّفَتْنِي   وَتَحَيَّفْتُهَا

عِشْرُونَمِنْ	عُمْرِيتَنَفْ	فَيْتُهَا	تَحِيْيَفَتْ	نِيْ وَ تَحَفْ	فَيْتُهَاْ
0/0//0/	0/0//0/	0//0/	0//0//	0/// 0/	0//0/
مستفعلن	مستفعلن	فاعلن	مَفَاعِلُنْ	مُفْتَعِلُنْ	فاعلن
صحيحة	صحيحة	طي+ كسف	مخبونة	مطوية	طي +كسف

في هذا البيت تفعيلتان صحيحتان، وأربع تفعيلات مزاحفة، حيث تفعيلتا العروض والضرب أدخل عليهما الطي والكسف، أما التفعيلة الأولى من العجز فدخل عليها زحاف الخبن، والتفعيلة

[1] – الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص73

[2] – موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة للطباعة والنشر والترجمة، الجزائر، ط4، 1994، ص222

الثانية من العجز دخل عليها زحاف الطي، والجدول التالي يبين تفعيلات السريع في قصيدة الخوف من الثمانين، وما لحقها من زحافات وعلل .

البحر	عدد القصائد	التفعيلة	نوع الانزياح		في الحشو		في العروض		في الضرب		نسبة كل انزياح
			الزحاف	العلة	التواتر	النسبة	التواتر	النسبة	التواتر	النسبة	
السريع	01	مُفْتَعِلُنْ	الطي		24	٪36.36					٪36.36
		مَفَاعِلُنْ	الخبن		08	٪12.12					٪12.12
		فَاعِلُنْ	الطي	الكسف			11	٪16.67	11	٪16.67	٪33.34
		مُسْتَفْعِلُنْ	التفعيلة الأصلية		12	٪18.18					٪18.18
		مَفْعُولاتُ					00		00		٪100
إجمالي تفعيلات القصيدة			66		44	٪66.66	11	٪16.67	11	٪16.67	٪100

تبيّن إحصائيات الجدول أنّ عدد تفعيلات القصيدة بلغ ستا وستين (66) تفعيلة منها أربع وعشرون (24) تفعيلة أصابها زحاف الطي في الحشو، وهو فيه حسن[1]، وثماني(08)تفعيلات أصابها زحاف الخبن في الحشو، وهو فيه صالح[2]، فيكون مجموع التفعيلات المزاحفة بالطيّ و الخبن في حشو

[1] – عدنان حقي، المفصّل في العروض والقافية وفنون الشّعر، مؤسسة الإيمان، بيروت، لبنان ، ط1، 1987، ص78

[2] – المرجع نفسه، ص78

الأبيات اثنين وثلاثين(32) تفعيلة أي بنسبة 48.48%، فزحافا الخبن والطي غيّرا في المقاطع ومن ثمّ حدث التغيير في موسيقى الأبيات الشعريّة.

أمّا العروض لم تسلم من الزحاف والعلّة، فالأعاريض جميعها جاءت مطوية مكسوفة، على وزن (فاعلن) وهذا الوزن أكثر شيوعا وأحبّ إلى النفوس[1]، وكانت نسبة الزحاف والعلّة التي أصابت العروض 100%، وكذلك الزحاف والعلة التي أصابت الضرب بلغت نسبتها 100% .

لقد طوّع الهمذانيّ بحر السريع، ووجد فيه القدرة والمرونة لبلورة أبعاده الفنيّة والإيقاعيّة، وكانت الزحافات مغامرة موسيقيّة لكسر رتابة أوزان الشعر، والبحث عن تبديلات وتنويعات أخرى تساعد على تغيير نسق الإيقاع، فالخروج على النسق له وظائف في الشعر، فهو يقاوم ذلك الخدر النّاشئ من التكرار المنتظم فيثير الانتباه واليقظة ويدعم الجانب الفكريّ، ويجعل العمل الفنيّ أقدر على التعبير، وإذا كانت نسبة التفعيلات المزاحفة تفوق نسبة التفعيلات السالمة، فهذا يدلّ على عدم الاستقرار، فالشاعر غير مستقر في مكان واحد فهو دائم الترحال، فتارة نجده هنا، وتارة ينتقل إلى وجهة أخرى وهذه حالة الشعراء من أجل التكسّب والتقرّب إلى الملوك والوزراء.

2- بحر الوافر : وهو الأوّل في دائرة المؤتلف، و«سمّي الوافر وافرا لتوفّر حركاته لأنّه ليس في الأجزاء أكثر حركات من مُفَاعَلَتُنْ، وقيل سمّي وافرا لوفور أجزائه »[2].

وروى الأخفش أنّ الخليل سمّاه الوافر «لوفور أجزائه وَتِدًا بِوَتِدٍ»[3].

وللوافر ستّة أجزاء كلّها سباعية وهي[4]:

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ   مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ

وله عروضان وثلاثة أضرب .

- العروض الأولى :(فَعُولُنْ) مقطوفة ولها ضرب واحد مقطوف مثلها وهو: (فَعُولُنْ)

---

[1] - إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مرجع سابق، ص89

[2] - الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص40

[3] - ابن رشيق القيرواني، العمدة، مرجع سابق، ص136

[4] - موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي، مرجع سابق، ص112

– العروض الثانية: مجزوءة صحيحة(مُفَاعَلَتُنْ) ولها ضربان .

الأوّل مجزوء صحيح مثلها: مُفَاعَلَتُنْ والثاني: مجزوء معصوب مَفَاعِيلُنْ.

وإذا رجعنا إلى البناء العروضي الأوّل وجدنا أنّ تفعيلة (مُفَاعَلَتُنْ) مكرّرة ست مرّات، وهذا لم يَرِد في أشعار العرب ولو بيتا على هذا الشّكل، وعليه يمكن القول إنّ عروضه وضربه لم يردا صحيحين أبدا، فالتفعيلة (مُفَاعَلَتُنْ) تحولت إلى (فَعُولُنْ) وذلك بحذف السبب الخفيف (تُنْ) منها فتصبح (مُفَاعَلَ) بتحريك الحرف الخامس ثمّ أدخل عليها زحاف العصب وذلك بإسكانه فتصبح (مُفَاعِلْ) ثمّ تُنْقَلُ إلى(فَعُولُنْ).

اعتمد الهمذاني في القصيدة ص102،103من الديوان التي تضم ثمانية وعشرين بيتا (28) النّمط الأول الذي وزنه على الشكل الآتي: مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُن

ويتجلّى ذلك من خلال الجدول التالي:

البحر	التفعيلة	نوع الانزياح	في الحشو		في العروض		في الضرب		نسبة كل انزياح
		الزحاف	التواتر	النسبة	التواتر	النسبة	التواتر	النسبة	
الوافر	مُفَاعَلْتُنْ	العصب	52	%31					%31
	فَعُولُنْ	القطف			28	%16.5	28	%16.5	%33
	مُفَاعَلَتُنْ	التفعيلة الصحيحة	60	%36					%36
إجمالي التفعيلات	168		112	%66	28	%16.5	28	%16.5	%100

يتّضح من خلال الجدول أنّ تفعيلات القصيدة بلغت مائة وثماني وستين(168) تفعيلة ورد منهاستون(60) سالمة من مجموع التفعيلات، مقابل مائة وثماني(108) تفعيلة متغيّرة، فغلبت نسبة التفعيلات المتغيرة المقدرة بـ 64.28 % نسبة التفعيلات السالمة والتي قدرت بـ 35.72 %، وإذا رجعنا

إلى الإحصائيات الواردة في الجدول رأينا أنّ الشّاعر بالرّغم من أنّه كان لا يفكّر في الزحافات وفي أماكن تواجدها إلاّ أنّه لم يتمكن من تجاوزها وذلك لتحقيق إيقاع القصيدة الذي وظيفته «الإيحاء بما يعجز الكلام العادي عن تحديد دلالته، أو بما يتعذّر التعبيرعنه نثرا»[1]، كما جاءت تفعيلة الحشو معصوبة بنسبة31% وبتواتر52 مرّة، وعموما تبدو على الشاعر حالات التغيّر فزاحف تفعيلات الحشو 52 مرة بنسبة 31% ، وأدخل علّة القطف على تفعيلتي العروض والضرب فمسّت جميع التفعيلات، فبلغت نسبة العلّة فيهما معا33%، لتبلغ نسبة التغيّر في كامل القصيدة 64%، في حين بلغت نسبة سلامة الحشو 36%.

وقدعملت الزحافات والعلل على حذف بعض المقاطع في التّفعيلة ممّا أدّى إلى تغييرها، وهذا يؤدي بدوره إلى تغيير في نغم الموسيقى، كما تعمل على اتّساق النص وانسجامه.

وختاما لموسيقى البحور فإنّنا نظنّ أنّ اعتماد الهمذاني هذه البحور في قصائد المدوّنة لم يكن على سبيل التّقليد والمحاكاة؛ إنّما كان عن طواعية واختيار وذلك لما وفّرته إيقاعاتها من صور ودلالات فانسجمت موسيقاها مع تجربة الشاعر الشّعريّة والشّعوريّة، وإن كانت على سبيل التقليد والمحاكاة فتلك سنّة الإبداع لأنّه لا يخلو إبداع من محاكاة، وهذا ما يحملنا إلى الحديث عن مدى إجادة الشّاعر لنهايات الأبيات وإتقانه للقوافي .

3- القافية:

أ- المفهوم والمصطلح.

جاء في لسان العرب أنّ« قافية الرّأس.وقافية كلّ شيئ:آخره ...وقفاه قفوًا واقتفاه وتقفّاه: تبعه...والقافية من الشّعر: الذي يقفو البيت»[2] فهذه المعاني تدلّ على اقتفاء أثر الشيئ، وتتبّعه، المعاني متمثلة في قوله تعالى:﴿وَلاَ تَقْفُ ما لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ﴾ (الإسراء/36)، قال الأخفش في هذه الآية : لا تتّبع ما لا تعلم، ، ومتمثلة في قوله أيضا:﴿ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلَى آثَارِهِمْ بِرُسُلِنَا﴾(الحديد/27).

[1] – سعاد بن مرابط، الخصائص الأسلوبية في بائية ابن الدمينة ،رسالة ماجستير،جامعة عنابة، 2005، 2006، ص119

[2] – لسان العرب ، مادة : (ق ف ا)

وجاء في الصّحاح « قوافي الشعر لأنّ بعضها يتبع إثر بعض»[1].

قال الخليل:«القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل السّاكن»، وخالف الأخفش(215هـ) أستاذه الخليل في تحديد القافية حيث قال: «القافية آخر كلمة في البيت أجمع، وإنّما سُمّيت قافية لأنّها تقفو الكلام»[2].

وذكر قدامة بن جعفر معنى التّقفية في قوله:«إنّما قيل فيها إنّها قافية من أجل أنّها مقطع البيت وآخره، وليس أنّها مقطع ذاتي لها »[3].وهذا ما يمكن ملاحظته في«أنّ تشكيلها المقطعي ينحصر في أدنى حد له بمقطع طويل تشكيله:(/00) ورمزه في العربية (م ص ص) ،وأقصاها فاصلة كبرى (فَعِلَتُنْ) وتشكيلها الصوتي :(////0) بما يعادل مقطعين متوسطين (م ص ص)×2 وثلاثة مقاطع قصيرة (م ص)×3»[4].

ويذهب حازم القرطاجني إلى أنّها: «هي أقصى ما يوجد من اطّراد السواكن في الأوزان»[5]، وقد أقر ابن رشيق سلامة مذهب الخليل في قوله:«ورأيُ الخليل عندي أصوب، وميزانه أرجح»[6]، واستحسن التبريزيّ كلاًّ من تعريف الخليل والأخفش للقافية في قوله:«والجيّد المعروف من هذه الأوجه قول الخليل والأخفش»[7]، وهناك من يرى أنّ البيت يسمّى قافية، ومنهم من يسمّي القصيدة قافية، ومنهم من تكون قافيته حرف الرّوي[8].

---

[1] – أبو بكر محمد بن شمس الدين الرازي، مختار الصحاح، مرجع سابق، مادة:(ق ف ا)
[2] – الكافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص116
[3] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مرجع سابق، ص70
[4] – أسلوبية الإيقاع في المنتخب النّفيس من شعر ابن خميس، مرجع سابق، ص59
[5] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص254
[6] – ابن رشيق، العمدة، ج1، مرجع سابق، ص152
[7] – الكافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص116
[8] – المرجع نفسه، ص116، ومفتاح العلوم، ص569، لسان العرب، مادة:(ق ف ا)

ويرى إبراهيم أنيس أنّ «القافية إلاّ عدّة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات ، فهو يتعرّض لتكلّف القدامى، وتضييقهم إطار القافية، فوسّع إطارها، وهذا لتوفير أكبر عدد من الأصوات المتكرّرة، مادام فنّ الشعر يستوجب هذا القدر الهائل من التماثل الصوتيّ، وتكرّرها هذا يكوّن جزءا هامّا من الموسيقى الشعريّة»[1]، لأنّ «تكرير هذه الأصوات هو السبب في إحداث النّغم في الأبيات، وهو مسؤول عن الإيقاع الموحّد وعن وحدة النّغم بالقصيدة»[2]، فالقافية بهذا المنظور لا تعدو إلاّ أن تكون نسقا صوتيّا، ومقطعا موسيقيّا يتكرّر في أواخر الأبيات فهي بهذا تعتبر عنصرا مكمّلا للبناء الصوتيّ، وعنصرا مشكّلا للموسيقى في القصيدة الواحدة، إذ أنّها توصف بأنّها «شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر، ولا يسمّى شعرا حتّى يكون له وزن وقافية، على رأي من رأى أنّ الشعر ما جاوز بيتا واتفقت أوزانه وقوافيه»[3]، ومن هذا المنطلق تبرز قيمة القافية، والدّور الأساس الذي تؤدّيه في بناء صرح القصيدة العموديّة، وهذا ما جعل المنشغلين بالشعر قديما وحديثا يهتمون بها اهتماماكبيرا.

ب- **تشكيل القافية:** تتشكّل القافية من حروف وحركات، وقد حدّدها علماء العروض في الآتي:

أولا- حروف القافية:

1- الرّويّ: هو أهمّ حروف القافية وأوّل حروفها و «هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويتكرّر في آخر أبياتها موصولا إمّا باللّين أو الهاء، أو ساكنا»[4]، وحروف المعجم كلّها تكون رويّا، إلاّ حروف الإطلاق وهي الألف والواو والياء؛ وحركة حرف الرويّ المطلق تسمى (**المجرى**) أمّا إذا

1 - موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص244

2- حسني عبد الجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين، مؤسسة المختار للنشروالتوزيع، القاهرة، ط1، 2005، ص9 ص9

3 - ابن رشيق، العمدة، ج1، مرجع سابق، ص151

4 - علم القافية عند القدماء والمحدثين، مرجع سابق، ص11

كان الرويّ مقيّدا فإنّ حركة ما قبله تسمّى (**توجيه**) ، أمّا الحروف التي تكون رويا فقد صنّفها إبراهيم أنيس إلى أربعة مجموعات حسب نسبة الشيوع[1]:

أ–حروف أكثر شيوعا(الراء، واللام، والميم، والنون، والباء، والدال).

ب–حروف متوسطة الشيوع:(التاء، والسين، والقاف، والكاف، والهمزة، والعين، والحاء، والفاء، والياء، والجيم).

ج–حرف قليلة الشيوع:(الضاء، والطاء، والهاء).

د–حروف نادرة في مجيئها رويا:(الذال، والثاء، والغين، والخاء، والشين، والصاد، والزاي، والظاء، والواو). والسّبب في هذا التّصنيف هو كثرة شيوع وورود هذه الحروف في أواخر الكلمات العربية، فضلا عن التفاوت بين الحروف في الخصائص الصوتيّة.

2– الوصل:هو حرف المدّ الذي يلي حرف الرّويّ المتحرك؛ وهذا«لإشباع حركته »[2]. وتكون الهاء وصلا بعد حرف الروي ساكنة ومتحركة؛ وأمّا«إذاكان ما قبل الواو والياء والهاء ساكنا أو كانت مضاعفة لم تكن إلاّ حروف روي لا غير؛ لأنّ الوصل لا يكون ما قبلها ساكنا ...وكلّ هاء تحرّك ما قبلها فهي صلة، إلاّ أن تكون من نفس الكلمة، فإنك تكون فيها بالخيار:إن شئت جعلتها رويّا، وإن شئت سمحت بها فصيّرتها صلة والتزمت ما قبلها فجعلته رويّا »[3].

3– الخروج:هو«حرف المدّ الناشئ عن إشباع حركة هاء الوصل، ولهذا لا يكون إلاّ في القوافي الموصولة بالهاء المتحركة بالفتح أو الضم أو الكسر»[4]، وهو«حرف مدّ يتولّد عن إشباع حركة هاء الوصل ولا يصلح أن يكون رويّا، لكنّه يلتزم في جميع أبيات القصيدة والخروج بفتح الخاء»[5]، وسمي

---

[1] – موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص246

[2] –فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط2، 1998، ص92

[3] – ابن رشيق، العمدة، ص156، 157

[4] – علم القافية عند القدماء والمحدثين، مرجع سابق، ص 25

[5] – هاشم صالح منّاع، الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، 1995، ص258

هذا الحرف خروجا « لبروزه وتجاوزه للوصل التابع للروي»[1]، ولم نعثر في الديوان عن قصيدة واحدة تشتمل على حرف الخروج.

4- الردف: هو عبارة عن حرف مدّ ولين، سواء كان ألفًا، أو ياءً، أو واوًا وهي سواكن قبل حرف الرّويّ، كالألف في" مقامها"، والواو في"سطور"، والياء في"ربيع" فالواو والياء يجوز للشّاعر أن يناوب بينهما في القصيدة الواحدة، «أما إذا كان الرّدف ألفا كانت لازمة في كلّ أبيات القصيدة، ولا يجوز سقوطها، أو إبدالها بالواو أو الياء»[2].

وسمّاه العروضيون«ردفا لأنّه ملحق في التزامه وتحمّل مراعاته بالرّويّ، فجرى مجرى الرّدف للرّاكب لأنّه يليه وملحق به»[3]، وتجسّد الرّدف في القصيدة ص107،108من الدّيوان، وهي بعنوان:فتية كنجوم الليل، والتي تناوب فيها الردف بالواو والياء ،وبلغ الرّدف بالواو خمس عشرة (15)مرّة بنسبة 47% مقابل ست عشرة (16) مرّة بالياء بنسبة 53%.ومثاله:[السريع].

إِنِّي امْرُؤٌ فِي مَقَامِ الفَخْرِ يَحْرِمُنِي عَطَاءَ غَيْرِكَ إِنِّي مِنْكَ مَرْزُوقُ [10-107

وانْعَمْ صَبَاحًا وَزِيرَ المِشْرِقَيْنِ وَلاَ يَفُتْكَ فِي أَمَلِ عَزْمٍ وَتوْفِيقُ [16-107]

وفي القصيدة التي بعنوان هو للناس صباح ص 58، 59من الديوان استعمل الشّاعر الرّدف بالياء خمس عشرة (15) مرّة بنسبة 21، 65%، مقابل استعماله ثماني مرات (8) مرّة بالواو بنسبة 34،79 %ومثال ذلك ما يلي:[مجزوء الرمل].

إِنَّمَا الدَّهْرُ عَدُوٌّ وَلِمَنْ أَصْغَى نَصِيحُ [59/11]

إِنَّمَا نَحْنُ إِلَى الآ جَالِ نَغْدُو وَنَرُوحُ [59/7]

5- ألف التأسيس:لايكون إلاّ بالألف، ويفصل بين ألف التأسيس وحرف الرويّ حرف متحرّك، ويلزم ذلك القصيدة كلّها[4]، وألف التّأسيس تكون في الكلمة التي تشمل حرف الرّويّ، فإذا لم تكن

[1] - الكافي في العروض والقوافي، ص 120

[2] - علم القافية عند القدماء والمحدثين، مرجع سابق، ص 26

[3] - الكافي في العروض والقوافي، ص120

[4] - علم القافية عند القدماء والمحدثين، مرجع سابق، ص29

كذلك فلا تعتبر تأسيسا. «وسمّي تأسيسا لأنّ الألف ههنا للمحافظة عليها كأنّها أسّ للقافية»[1].

والقصائد التي قافيتها مؤسّسة، هي قصيدة إلى ابن قاضي هراة: يقول الهمذاني:[الوافر]

أَخَا العِشْرِينَ أَنْتَ مِنَ المعَالِي　　　بِمَنْزِلَةِ الحُسَامِ مِنَ القِرَابِ [37/27]

تَرَاضَعْنَا مَعًا ثَدْيَ اللَّيَالِي　　　وَذَلِكَ بَيْنَنَا رَحِمَ انْتِسَابِ [37/28]

فَرَأْيُكَ فِي مَطَالِبِي إِذَا مَا　　　نَشَطْتَ فَإِنَّه عَيْنُ الصَّوابِ [37/29]

6- الدّخيل:«هو حرف متحرك يقع بين ألف التّأسيس وحرف الرّويّ، وتلتزم حركته فقط»[2].وسمّاه العروضيون«دخيلا لأنّه دخيل في القافية، ألا تراه يجيئ مختلفا بعد الحرف الذي لايجوز اختلافه، يعني ألف التأسيس»[3].

ثانيا- حركات القافية:

حركات القافية ستٌّ وهي:«المجرى، والنفاذ، والحذو، والرَّسُّ، والإشباع، والتوجيه»[4].

1-المجرى:«وهو حركة حرف الرويّ المطلق(أي المتحرك سواء أكان بالضم أو الفتح أو الكسر»[5]، وسمّي بهذا الاسم« لأنّ الصوت يبتدئ بالجريان في حروف الوصل منه»[6].

2- النفاذ:«هو حركة هاء الوصل، نحو:فتحة هاء فمقامهَا، وكسرة هاء كسائهِ، وضمة هاء أعماؤهُ، وسمي بالنفاذ لأنّ حركة هاء الوصل نفذت إلى حرف الخروج، واختلاف ذلك عيب، ولم يأت عنهم كما جاء اختلاف المجرى »[7].

3- الحذو:هو حركة الحرف الذي قبل الرّدف، فيكون فتحة إذا كان الرّدف ألف نحو:فتحة الفاء في كلمة شفَاء، ويكون ضمة إذا كان الرّدف واوا نحو: ضمة الطّاء في كلمة الخطُوب، ويكون كسرة

---

1 – الكافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص 122

2 – عدنان حقّي، المفصّل في العروض والقافية وفنون الشعر، مرجع سابق، ص159

3 – الشافي في العروض والقوافي، ص262

4 – علم القافية عند القدماء والمحدثين، مرجع سابق، ص33

5 – الشافي في العروض والقوافي، ص 269

6 – الكافي في العروض والقوافي، ص123

7 – المرجع نفسه، والصفحة نفسها

إذا كان الرّدف ياءً نحو:كسرة الشين في شِيب، «وسمي الحذو بذلك؛ لأنّ الألف لاتكون إلاّ تابعة للفتحة، أوصلة لها ومحتذاة على جنسها، وكذلك الواو والياء في هذا الباب لأنّهما لا يكونان ردفين

إلاّ إذا انكسر ما قبل الياء، وانضم ما قبل الواو في الأعم الأكثر»[1].

4– الرسُّ:«هو الفتحة قبل ألف التأسيس»[2]، نحو:الفتحة التي قبل الألف في كلمة سَاتر«وبعضهم يقول:إنّ ذكر الرّسّ لم يحتج إليه لأنّ الألف يكون ما قبلها مفتوحا أبدا سواء أكان تأسيسا أم غير تأسيس، وأُخِذَ من رسّ الحمّى، أيْ:أوّلها، وسميت هذه الفتحة رسّا لأنّه اجتمع فيه الخفاء والتّقدّم . أمّا التّقدّم فلتراخيها عن حرف الرّوي وبعدها عنه، وأمّا الخفاءُ فلأنّها بعض حرف خفيّ وهي الألف»[3].

5– الإشباع: هو حركة الدّخيل«وسمّي بذلك لأنّه ليس قبل الرّويّ حرف مسمّى إلاّ ساكنا يعني التّأسيس والرّدف، فلمّا جاء الدّخيل متحرّكا مخالفا التّأسيس والرّدف صارت الحركة فيه كالإشباع له، وذلك لزيادة المتحرّك على السّاكن لاعتماده بالحركة، وتمكنه بها»[4].نحو:كسرة الباء في كلمة الأصابِع، وضمّة الفاء في كلمة التّدافُع.

6– التّوجيه:هو حركة ما قبل الرّوي المقيّد[5]، نحو:فتحة النون في كلمة المختنَقْ، وضمّة الحاء في كلمة كلمة السحُقْ، وقد قيل أنّ:«اجتماع الضمة مع الكسرة أحسن من مجاورة الفتحة لواحدة منهما وسمّي بذلك لأنّ حركة ما قبل الرّوي المقيّد كأنّها فيه، فهو إذن قريب من الإقواء أي كأنّ له وجهين أحدهما من قبله والآخر من بعده، ألا ترى أنّهم استكرهوا نحو:المِخْتَرَقْ والحَمِقْ »[6].

ثالثا:أنواع القافية :

---

1 – الكافي في العروض والقوافي ، ص123

2 – علم القافية عند القدماء والمحدثين، مرجع سابق، ص40

3 – الكافي في العروض والقوافي، ص124

4 – علم القافية عند القدماء والمحدثين، مرجع سابق، ص39

5 – الكافي في العروض والقوافي، ص124

6 – المرجع نفسه، ص124، 125

تتعدّد ألقاب القوافي وأنواعها بحسب حركة حرف الرّويّ وعدد الحركات التي بين السّاكنين، فهي من حيث حركة حرف الرّوي تنقسم إلى قسمين:مقيّدة ومطلقة، فالمقيدة هي ماكان رويّها ساكنا والمطلقة هو ما كان رويّها متحرّكا، أمّا من حيث تعداد الحركات فهي ستة أنواع: المتكاوس، والمتراكب، والمتدارك، والمتواتر، والمترادف، والمصمت.

أ–**المتكاوس**: وهي التي تتوالى فيها أربع حركات بين أخر ساكنين ،وتكون على وزن (فَعِلَتُنْ)، وأكثر ما يتوالى في القافية من الحركات يكون في الرّجز[1] ، ونمثّل لذلك بقول الحطيئة:

زَلَّتْ بِهِ إِلَى الحَضِيضِ قَدَمُهْ يُرِيدُ أَنْ يُعْرِبَهُ فَيُعْجِمُهْ [2].

فالقافية : ضِيضِ قَدَمُهْ، قافية المتكاوس.

0/// /0/

«وسمّي المتكاوس متكاوسا، للاضطراب ومخالفة المعتاد، حيث إنّ غاية احتمال توالي الحركات في كلمة واحدة أن تتكرّر ثلاث حركات، وعندهم أن تتوالى أربع حركات بعيد عن الأصول غير مقبول»[3].

ب–**المتراكب**:وهي القافية التي تتوالى فيها ثلاث حركات بين الساكنين، وأكثر ما تكون في(مُفَاعَلَتُنْ، مُفْتَعِلُنْ، فَعِلُنْ)[4]، ومثاله قول الهمذاني(المنسرح).

وُلِدْتُ مِنْ خَيْرِ حُرَّةٍ وَلَدَتْ لِخَيْرِ حُرٍّ لِطِيبِ عُنْصُرِهَا[80/1]

فالقافية في هذا المثال عنصرها /0///0

ج–**المتدارك** :وهي كلّ قافية كان فيها متحرّكان بين الساكنين،كقول الهمذاني:

سَأَسْكُتُ حَتىَّ يَجْمَعَ اللهُ بَيْنَنَا فَإِنْ نَجْتَمِعْ أَفْشَيْتُ مَا أَنَا مُوْدِعُ [98/5]

---

[1] – علم القافية عند القدماء والمحدثين، مرجع سابق، ص41 وما بعدها

[2] – المرجع نفسه، ص41

[3] – علم القافية عند القدماء والمحدثين ، مرجع سابق، ص 42

[4] – أسلوبية الإيقاع في المنتخب النّفيس، ص64

فالقافية في هذا البيت هي: مُوْدِعُوْ /0//0

د– المتواتر: وهي ما يقع فيها حرف واحد متحرّك بين ساكنين، وترد هذه القافية في التّفعيلات التالية :(مَفَاعِيلُنْ، فَاعِلاَتُنْ، مَفْعُولُنْ) كقول الهمذاني في مدح ابن قاضي هراة:(الوافر).

وَمَدْحًا لَوْ يُصِيبُ عَلَى المِسَاوِي   لَعُدْنَ مَسَاعِيًا وَشْكَ انْقِلاَبِ [37/17]

فالقافية هي: لاَبِيْ. /0/0

هـ– المترادف:هي كل قافية مردوفة اجتمع في آخرها ساكنان[1]، وترد في عدّة تفعيلات منها: (مُتَفَاعِلاَنْ، مُفْتَعِلاَنْ، مَفْعُولاَنْ، فَاعِلاَنْ، فَعِلاَنْ) مثل قول حسان بن ثابت:

وَمَنْ طَافَتْ النَّارُ فِي زَرْعِهِ   تَمَنَّى احْتِرَاقَ زُرُوعَ الأَنَامْ [132/2]

فالقافية هي: نَامْ. /00

وسمّي المترادف بذلك لأنّ أحد الساكنين رديف الآخر كالرّديف الذي يلي الرّاكب. وقد قصر علماء القافية هذا النوع من القوافي على القوافي المقيّدة المردوفة، أي القوافي التي رويّها ساكن وقبله ردف، سواء أكان ألفًا، أم واوًا، أم ياءً [2] .

و– **المصمت**:«هي كلّ قافية غيرمردوفة اجتمع في آخرها ساكنان»[3]، والفرق بينها وبين قافية المترادف هوأنّ القافية المصمتة مقيّدة فلا يرد قبل الرّويّ لا الواو، ولا الياء، ولا الألف، ولم أعثر في المدونة على هذا النوع من القافية لذا مثلت لها بهذا البيت:

رَفَعْتُ أَذْيَالَ الحَفَى وَ أَرْبَعْنْ   مَشَى حييَّات كَأَنْ لَمْ يَفْزَعْنْ [4]

00/0/   00/0/

فهذه القوافي عبارة عن أنساق موسيقية يلتزم تكرارها في كامل الأبيات متى استهلّ الشاعر مطلع القصيدة، والأهمّ أن يتوقع المتلقّي تردادها في فترات منتظمة من الزمن، فضلا عن كونها امتدادا

[1] – علم القافية عند القدماء والمحدثين ص 47

[2] – المرجع نفسه، ص47

[3] – نفسه، ص49

[4] – نفسه، ص49

لموسيقى الوزن عموما وهي كما قال أحدهم:«ترنيمة إيقاعيّة خارجيّة، تضيف إلى الرّصيد الوزني طاقة جديدة، وتعطيه نبرا، وقوّة جرس، يصبّ فيها الشاعر دفقه، حتى إذا استعاد قوّة نَفَسه بدأ من جديد،كمن يجري إلى شوط محدّد، حتى إذا بلغه، استراح قليلا لينطلق من جديد »[1].

وسنسعى إلى الوقوف على ما ميّز موسيقى القوافي في المدوّنة ، وتحليل تشكيلها الصوتيّ لتوضيح مدى«فاعلية المكوّن الصّوتيّ وارتباطه ببناء الكلمة وأثر ذلك في جماليات الشّعر... باعتبار أنّ التشكيل الصوتيّ هو تفاعل ونشاط بين المعاني»[2].

رابعا:إيقاع القافية في المدونة:

لابدّ من وضع خطاطة تكون منطلقا ننطلق منها، وهي عبارة عن ملمح عام للقافية وحروفها، وعلى أساسها تكون الدّراسة، فقد اخترت أربع قصائد من قواف متنوعة للتمثيل .

الصفحة	القصائدحسب الروي	الأبيات	البحر	الروي	المجرى	مقطع القافية	نوعهاحسب المجرى	لقبها
34،33،32	القصيد ة رقم1	28	البسيط	الباء	مفتوح	/0///0	مط/مجرد	المتراكب
57،56	القصيدة رقم3	31	الوافر	الحاء	مضموم	/0///0	مط/مردفة	المتراكب
62،61	القصيدة رقم4	33	الطويل	الدال	مكسور	/0//0	مط/مردفة	المتدارك
65،64،63	القصيدة رقم5	41	السريع	الدال	مكسور	/0/0	مط/مجرد	المتواتر
مجموع أبيات القصائد: 133 بيتا								

من خلال هذا الجدول يمكن التمييز بين أنواع القوافي وألقابها .

1 – عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989، ص71

2 – ثامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتّوزيع، ط1، 1983،ص37

أ–القافية بين الإطلاق والتّقيد: بعد تفحّص المدوّنة تبيّن هيمنة القوافي المطلقة على معظم أشعاره، حيث بلغت نسبتها 86.75 % ، ومن عادة الشعراء أنهم يختمون أبيات قصائدهم بمتحرّك لتمكينهم من مدّ صوتهم إلى الآذان وقت الإنشاد.

أمّا القافية المقيدة فهي«قليلة الشيوع في الشعر العربي، لا يكاد يجاوز 10%»[1]. لأنّ الحرف الساكن الموقوف عليه ضعيف في السّمع، لهذا سندرس القوافي المطلقة فقط.

وتواتر القوافي المطلقة في أشعار المدونة نوضحها فيما يلي :

تمثّلت القافية في المدونة في أربعة أنواع هي:

المتراكب(/0///0)، والمتدارك(/0//0)، و المتواتر(/0/0)، والمترادف (/00)

وتصنّف قوافي المدوّنة باعتبار الحروف كما يلي:

1- قافية مطلقة مردفة بالألف غير موصولة ، وتمثلت في قصيدة خلقت كما ترى ص102،103 من الديوان وتواترت ثماني وعشرين (28) مرة مثل قوله:[مجزوءالكامل].

خُلِقْتُ كَمَا تَرَى صعْبَ الثِّقافِ   أَرُدُّ يّدَ المعَانِدِ فِي الخِلاَفِ [102/01]

2- قافية مطلقة مردفة بالواو، و الياء في القصيدة نفسها، وغير موصولة وتمثّلت في القصيدة التي بعنوان فتية كنجوم الليل ص(108/107) من االمدوّنة ،حيث تواتر فيها الردف بالواوأربع عشرة (14) مرة، والردف بالياء ستّ عشرة(16) مرة.ومن أمثلته قوله:[السريع].

وَفِتْيَةٌ كَنُجُومِ اللَّيلِ مَسْعدَةٌ   كُلٌّ إِذَا لاَحَ سَامِي الطَّرْفِ مَرْمُوقُ [107/01]

طَاعَتْ لِيُمْنَاكَ واسْطَاعتْ رِيَاضَتُها   فَشَأْنُها الدَّهْرُ تَرْقِيعٌ وَتَمْزِيقُ [108/20]

فهذه القصيدة كانت مردفة بالواو تارة وبالياء طورا حيث تواترت ثلاثين 30 مرة في القصيدة.

3- قافية مطلقة مجردة موصولة بالألف، وقد تمثّلت في قصيدة عندما يجيئ الشباب بليلا، ص111 من المدوّنة، وقد تواترت تسع وثلاثين(39)مرة، وقصيدة يا من إليه المشتكى ص115 بتواتر اثنين وعشرين (22) مرة، وقصيدة ما للخزامى ص135 من المدوّنة بتواتر تسع (9) مرات، وقصيدة إلى

[1] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 258

الصاحب بن عباد ص139،140 من المدوّنة التي تواترت أربعا وثلاثين مرّة (34) مرة، فكان مجموع تواتر هذا النوع من القوافي مئة وأربع(104) مرات، ومن أمثلتها قوله:[البسيط].

حَدِيقَةُ الجَوِّ غَضِّي هَذِهِ الحَدَقَا   يَا وَيْحَ طَرْفَكِ مَا أَغْرَى بِهِ الأَرَقَا [111/01]

قُـــــــرَّةُ عَيْنِـــي بِـــذَكَا   مُحَبَّتِـــــــــي أَيّ فَلَـــــكَا [115/01]

مَــا لِلْخُزَامَــى تَعُودُ نَسْرِينَا   وَلِلَّيَالِـــــي وَحُكْمُـــــهَا فِينَا [135/01]

سَأَنْتَابُ الوَزِيرَ فَإِنْ أُتِيحَتْ   زِيَارَتُـــــهُ وَسَاعَـــــدَت القَضَايَا [140/24]

4- قافية مجرّدة موصولة بالواو تمثّلت في قصيدة (في مدح الشيخ الإمام) بتواترأربع (04) مرات، بنسبة 12.90%، ومجردة غير موصولة بتواترسبع وعشرين(27)مرة بنسبة87.10%، ومن أمثلتها قوله:[الوافر].

دَعَا فَأَجابَهُ القَدَحُ   وَصَحْبٌ عِنْدَهُ اصطَحَبُوا [56/01]

فَمَنْ جَارَاهُ مُنْقَطِعٌ   وَمَـــنْ بَـارَاهُ مُفْتَضِـــحُ [57/22]

5-قافية مؤسّسة مجرّدة ومثّلتها قصيدة أحبّ النبيّ وأهل النّبي ص38 من المدوّنة بتواترخمس عشرة(15) مرة ومن أمثلتها قوله:[المتقارب].

يَقُولُون لِي لاَ تُحِب الوَصِيِّ   فَقُلْتُ الثَّري بِفَمِ الكَاذِبِ [38/01]

أُحِبُّ النَّبِيَّ وَأَهْلَ النَّبِـيَّ   وَأَخْتَـصُّ آلَ أَبِي طَالِـــبِ [38/02]

وَإِنْ كَانَ رَفْضًا وَلاَءَ الوَصِيِّ   فَلاَ يَبْرَحُ الرَّفْضُ مِنْ جَانِبِي [39/05]

وأنواع القوافي المطلقة في المدونة يبيّنها الجدول الآتي:

نوع القافية	القافية المطلقة										مجموع التواتر	النسبة
	المجردة		المردوفة بألف		المردوفة بواو		المردوفة بياء		المؤسسة			
أنواع الوصل	التواتر	النسبة	التواتر	النسبة	التواتر	النسبة	التواتر	النسبة	التواتر	النسبة		
موصولة بألف	360	%28.10									360	%28.10
موصولة بواو	04	%0.31									4	%0.31
موصولة بياء	96	%7.50									96	%7.50
موصولة بهاء	84	%6.55									84	%6.55
غير موصولة	454	%35.44	111	%8.66	45	%3.52	81	% 6.32	46	%3.60	737	%57.54
المجموع	998	%77.90	111	%8.66	45	%3.52	81	% 6.32	46	%3.60	1281	%100
مجموع القوافي المطلقة : 1281قافية. النسبة العامة: %100												

بلغت نسبة حضور القوافي المطلقة بنسبة 100% من مجموع أشعار المدوّنة البالغ عددها 1281بيتا، وهو حضور كلّي، كما يوضّح الجدول أنّ القوافي المجرّدة من الردف سواء كانت موصولة بألف، أو واو، أوياء، أوغير موصولة،كان حظّها أوفر، ومن جملة القوافي المطلقة المجردة من الردف نجد ثلاثمئة وستين(360) قافية موصولة بألف بنسبة 28.10%، أمّا القوافي المجرّدة الموصولة بالواو فنجد أربع (4) قواف بنسبة 0.31 %، والموصولة بالياء ستا وتسعين(96) قافية بنسبة 7.50%، والموصولة بالهاء أربعا وثمانين (84) و قافية بنسبة 6.55%، وهذا ما يدلّ أن الهمذاني كثير الميل إلى إنهاء أبياته برويّ متحرّك متبوع بحرف لين يمثّل الوصل إمّا واوا مثل(اصْطَحَبُوا، سَمَحُوا) أو ألفا مثل (خَيَالاَ، تُذَالا)، أو ياءً مثل(تَنْضُجِي، خَزْرَجِي) وهذا ما يمكّن للشاعر من مدّ نفسه أكثر، وإن كان

الألف في علم الأصوات أكثر الحروف في الإسماع، و«تلعب دورا في إحداث جرس القافية»[1]، وهذا ما ذهب بإبراهيم أنيس إلى القول «إنّ ألف المدّ هي التي تستحقّ الالتزام في مثل هذا الموضع، لأنّها أوضح في السمع من حروف المدّ الأخرى، ولأنّها تتطلّب للنطق بها زمنا أطول»[2]، وهذا ما يفسّر هيمنتها على بقيّة الحروف وهو أقصى ما حقّقه هذا الحرف من تواتر في كلّ المدوّنة ، حيث يوحي هذا الحرف بمعاني الامتداد في جلّ القصائد التي تشتمل عليه .

أمّا القوافي غير الموصولة فبلغت أربع مائة وأربعا وخمسين(454) قافية بنسبة 35.44 %، فكان مجموع القوافي المجرّدة الموصولة وغير الموصولة تسعة مائة وثمانية وتسعين(998) قافية أي بنسبة 90.77%، أمّا القوافي المردفة بالألف فقد تواترت مائة وأحدى عشرة(111) مرة بنسبة 8.66%، أمّا القوافي المردفة بالواو فكان حضورها خمسا وأربعين (45) مرة بنسبة 3.52%، و المردفة بالياء بلغت واحدا وثمانين (81) قافية بنسبة 6.32%.

ب– القافية بين الطول والقصر:

أمّا القافية من حيث كثافةُ المقطع الصوتيّ، أي ما بين الساكنين الأخيرين من حركات، فإنّنا سجّلنا أنواعا من هذا الضرب، «حيث تتموقع القافية داخل البنية الوزنية للخطاب الشّعريّ من جهة ترتيب الحركات والسّكنات في ثلاث صور»[3]، وهي المتواتر، والمتدارك، والمتراكب، بالإضافة إلى القافية الرابعة وهي قافية المترادف، فقافية المتواتر تواترت ستا وثمانين (86) مرة وبنسبة 59%، وقافية المتدارك تواترت اثنين وثلاثين (32) مرة بنسبة22%، أمّا قافية المتراكب فتواترت ثماني عشرة (18) مرة وبنسبة12 %، وقافية المترادف تواترت عشر (10) مرات بنسبة 7%.

وبالرجوع إلى الإحصائيّات ندرك الأصوات التي تشتمل عليها القافية في كلّ نوع لأنّ «على قدر الأصوات المكرّرة تتمّ موسيقى الشعر وتكمل، وقد عدّ القدماء كثرة الأصوات المكرّرة براعة

[1] – أسلوبية الإيقاع في المنتخب النّفيس، ص69

[2] – موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص271

[3] – الطاهر بن حسين بومزبر، أصول الشّعرية العربية، نظرية حازم القرطاجنّي في تأصيل الخطاب الشّعري، الدّار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، ص275

في القول»[1]، كما اعتبرت القافية بنية ذات بعد موسيقيّ خالص، فهي رؤوس نهايات الوحدات المشكلة للخطاب الشعريّ، لذلك«أولى العرب الأوائل أهمية كبيرة لهذه الفونيمات الموسيقيّة المتماثلة»[2]، حتى جعلها أحد العرب بنية لا مناص منها، فقال مخاطبا بنيه: «اطلبوا الرماح فإنّها قرون الخيل وأجيدوا القوافي فإنّها حوافر الشعر أي عليها جريانه واطراده وهي مواقفه، فإن صحّت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته»[3]، وقول حازم يدل على أهمية القافية في الخطاب الشعريّ العربيّ على الخصوص« لأنّ حضورها يشارك في ربط الوحدات الأوليّة للبنية الكليّة للقصيدة»[4]، ولأنّ القافية كما رأى بعض الدارسين«جزء لا يتجزء من الوزن فهي مرتبطة به ارتباطا وثيقا ذلك لأنّ بحكم موقعها في نهاية البيت الشعريّ، تتحكّم في إيقاعه وتضبطه ضبطا موسيقيّا محكما ودقيقا وهي لا تعدّ ضابط الإيقاع في البيت وحده بل في القصيدة كلّها»[5]، فما موقع قوافي الشاعر من ذلك ؟ وسنسعى إلى رصد مظاهر التزام الشاعر بضوابط أهل العروض في كل نوع من أنواع القافية .

1- قافية المتراكب:[/0///0]

وسميت بهذا الاسم«لأنّ توالت فركّب بعضها بعضا»[6].

وتمثّلت قافية المتراكب في خمسة عشر نصّا بين النتفة والمقطوعة والقصيدة بمجموع مائتين وتسع وخمسين(259) قافية ومثال ذلك قوله:[ا لمنسرح].

يَا مَلِكَ الشَّرْقِ عُمْدَةُ الدُّوَلِ   وَيَا عُلاَ المكْرَمَات لاَ الحِيَلِ [123/1]

يَا أَسَدَ المِلِكِ لاَ الغِيَاضُ وَيَا   سَيْفَ السَّنَا والسَّناءُ لاَ الخِلَلِ [123/2]

---

1 – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ، مرجع سابق، ص244

2 – الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية ، ص 130

3 – منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص 271

4 – الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، ص133

5 – عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2002، ص 54

6 – شعيب محي الدين سليمان فتوح،خصائص الأسلوب في شعرابن الرومي، دار الوفاء للنشر للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، ط1، 2004، ص66

فالقافية في هذه القصيدة هي : لَلْحِيَلِيْ (/0///0)

وكذلك :لَلْخِلَلِيْ (/0///0)

حيث تواترت هذه القافية بنسبة 16.60**%**، من مجموع قوافي المدوّنة .

2- **قافية المتواتر**:[/0/0]

وتمثّلت قافية المتواتر في سبع وثمانين (87) قصيدة بمجموع تسع مائة وستة وخمسون 956 قافية وكلّها قواف مطلقة، ويمكن تفصيل ذلك فيما يلي:

قصيدة بعنوان إلى ملك جرجان ص74من المدوّنة قافيتها مردفة بالياء وموصولة بالألف بمجموع خمسة أصوات (الروي والمجرى و الوصل والردف والحذو) .

ومثال ذلك قوله :[المتقارب]

أَلَمْ تَرَ أَنِّي فـِي نَهْضتِــــي لَقَيْتُ الغِنَى وَ المنَى وَ الأَمِيرَا [1/ 74]

وَلَمَّا الْتَقَيْنَا شَمَمْتُ التُّراب وَكُنْتُ امْــرَأً لاَ أَشُمُّ العَبِيرَا [74/2]

فالرّاء رويّ وفتحته مجرى والياء التي قبل الرويّ ردف وفتحة الحرف الذي قبل الرّدف حذو، وحرف إشباع الرويّ وصل.

أمّا قصيدة: فتية كنجوم اللّيل ص107من المدوآن، فتناوب الرّدف فيها بين الواو تارة والياء تارة أخرى، فجاء الرّدف بالواوأربعة عشرة (14)، مرة، بنسبة46.66% وبالياءست عشرة(16)، مرة بنسبة 53.34%،وأيضا بمجموع أريعة أصوات وهي(الروي، والمجرى ، والردف، والحذو)،أمّاقصيدة(كرم وخمر)فتناوب فيها الردف بين الواو والياء، فجاءت مردوفة بالواو عشر (10) مرات، وبالياء ست وعشرين (26) مرة، ولعلّ تنويع الشّاعر في الرّدف هو من أجل التّنويع في الإيقاع.

ونمثّل لهذه القوافي بما يلي:[السريع].

وَفِتْيَةٌ كَنُجُومِ اللّيلِ مَسْعَدَةٌ كُلٌّ إِذَا لاَحَ سَامِي الطَّرْفِ مَرْمُوقُ [107/1]

فَضْلُ المزِيةِ أَنَّ المِكْرَمَاتِ بِهِ مَجْمُوعَــةٌ وَهيَ فِي الدُّنْيَا تَفَارِيــقُ [107/17]

وقوله :[الوافر]

وَجَرَّدَ مِدْيَةً كَالماءِ أَبْقَتْ   عَلَى أَوْدَاجِهَا أَثَرُ الكُلُومِ [18/ 129]

فَمَا أَرْعَى عَلَى أُمٍّ ثَكُولٍ   وَلاَأَبْقَــى عَلَى وَلَدٍ يَتِيم [129/19]

أمّا قصيدة دار النبوة لا تمارى ص76 من المدوّنة، فجاءت مردفة بالألف، ثماني(8) مرّات، و موصولة بالياء بنسبة 87.5%، ومرّة واحدة (1)غير موصولة ونسبتها 12.5% .

ومثالها قوله: [الوافر].

رَعاكِ اللهُ مِنْ شُرُفَاتِ دَار   وَحَاطَكِ حَيْطَةَ الفُلْكِ المدَارِ [76/1]

فَإِنْ يَكُ كَعْبَةُ الحُجَّاجِ جَدِّي   فَإِنَّكِ كَعْبَةُ المحْتَاجِ دَارِي [76/2]

وَإِنْ يَكُ مَشْعَرُ الهرَمِ افْتِخَارِي   فَإِنَّكِ مَشْعَرُ الكَرَمِ اخْتِيَارِي [76/3]

وقوله:[السريع].

يَا كَرَمَ الأُسْتَاذِ نَحْوِي وَيَا   فَوَاضِلَ الشَّيْخِ التِي عِنْدِي [64/38]

لاَ زِلْتُمَا فِي نِعْمَةٍ بَعْدِي   وَعِشْتُمَا فِي القُرْبِ وَالبُعْدِ [64/39]

قَدْ عِشْتُمَا قَبْلِي فَعِيشَا مَعِي   ثُمَّ ابْقِيَا بعْدِي لِمَنْ بَعْدِي [41/ 64]

والمتأمّل قوافي هذا النوع يلاحظ أنّ الشّاعر قد اقترف عيب الإيطاء في موضعين، والإيطاء هو «أن تتكرّرآخر كلمة في البيت في قصيدة واحدة، فإذا اختلف معنى الكلمة لم يكن عندهم إيطاء»[1].

الموضع الأول:

أَبُــوهُ أَخُــوهُ وَهوَ أَخُو بَنِيهِ   وَلاَ السَّيْرَانِ قُدَّا مِنْ أَدِيمِ [3/ 129]

لَهُ فِي النُّورِ وَ الظُّلُمَاتِ عقْدٌ   بَطِيءُ الحَلِّ مَمْنُوعُ الأَدِيمِ [4/ 129]

الموضع الثّاني:

فَصَعَّرَ خَدَّهُ غَضْبًا عَلَيْهَا   وَزَنَــاهَــا بِبُهْتَــانٍ عظِيـــــمِ [12/ 129]

أَجَابَتْهُ الكُرُومُ وَقُلْنَ كَلاَّ   وَلَكِنْ صُنْعَ ذِي العَرْشِ العَظِيمِ [14/ 129]

[1] – علم القافية عند القدماء والمحدثين، مرجع سابق، ص61

وليس غريبا أن يقع الشّعراء في زلّة من زلاّت العروض، ولكن إذا نظرنا إلى دلالة الكلمتين وجدنا أنّ معنى أديم الأولى هو وجه الأرض، والأديم الثانية هوالاختلاط، فممنوع الأديم، ممنوع الاختلاط، وبهتان عظيم الأولى بمعنى افتراء وباطل كبير، والعظيم الثانية اسم من أسماء الله الحسنى، إذا هذا ليس إيطاءً لاتّفاق الدّوال واختلاف المدلولات يقول قدامة ابن جعفر في هذا الشّأن:«فإن اتّفق اللّفظ واختلف المعنى كان جائزا »[1].

قافية المتدارك :[/0//0/]

تمثلت هذه القافية في أربع وثلاثين نصًّا (34) بين النتفة والمقطوعة والقصيدة، بمجموع ثلاثمائة وأربعة (304) قواف، وتنضوي تحت هذه القافية قواف مطلقة جميعا، وهي إمّا مجردة من الرّدف أو مردفة أومؤسّسة، وتمثّلت هذه القوافي في قصيدة (إلى الأمير خلف) ص72من المدونة، فقد جاءت مؤسّسة، وموصولة بالهاء خمسا وعشرين(25) مرّة، والقصيدة (إلى ناصر الدولة) ص 70 من المدوّنة جاءت مؤسّسة وموصولة بالهاء .

ومثالها قصيدة(إلى الأمير خلف) ص72، 73 ومثّلت فيها بثلاثة أبيات نحو قوله:[الطويل].

أَلَمْ تَرَنِي فَارَقْتُ قَيْسِي وَخِنْدَفِي   وَمَا المَرْءُ إِلاَّ حَيْثُ حَلَّتْ عَشَائِرُهُ [72/1]

وَقَدْعَلِمَتْ أُمُّ الفــوَارِسِ أَنَّنِي   أَبُــوهَا إِذَا لَمْ يُرْضِنِي مَنْ أُجَــاوِرُهُ [72/2]

وفارَقْــتُ أَرْضَ الدَّيْلَمِي وَإِنَّهَا   لأَرْضِي وَلَكِنْ فَازَ بِالشَّيْءِ قَامِرُهُ [73/3]

وقد اتّسع للشّاعر مجال زيادة الحروف في هذه القصيدة فسجّلنا تواتر مجموعة من الحروف، فحرف الهمزة تواتر أربع (4) مرّات في(عشائره، دوائره، مصائره، مرائره)، وكل من الميم والدال، والهاء 3ثلاث (3) مرات، فالميم في (قامره، أسامره، آمره) والدال في(بوادره،يقادره، نصادره) والهاء في (طاهره، ظواهره، جواهره) وكلّ من الواو والباء والشين والطاء والفاء والجيم والعين والكاف والخاء والظاء والذال والسين تواتر مرة واحدة،كما في(أجاوره،دابره،قاشره، ماطره، تعافره، تاجره، شاعره، ذاكره، مفاخره، ناظره،تحاذره، كاسره).

---

[1] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مرجع سابق، ص182

أمامجال زيادة الحروف في قصيدة (إلى ناصر الدولة) ص70، 71 تواتر حرف الهمزة عشر (10) مرات في(سرائره، غائره، سائره، ستائره، عقائره، عشائره، بصائره، بائره، مصائره، ضرائره)، والصاد أربع(4) مرات في (أواصره، ناصره، خناصره، قاصره)، والفاء ثلاث(3) مرات والفاء في(حوافره، مسافره، أظافره)،و الخاء والطاء مرتين (2) فالخاء في (آخره، مفاخره)، والطاء في (خاطره، ماطره)، وكلّ من الزاي والدال والباء والكاف والهاء مرة واحدة في(مآزره، مصادره، منابره، عساكره، ظاهره)، وزيادات هذه الحروف في القافية إنما هو لإعادة ترديد النّغم، وتنويع الإيقاع.

أمّا قافية قصيدة إلى الأمير خلف ص72من المدوّنة فقد جاءت مؤسّسة، حيث استعمل الشاعر فيها حروفا وحركات بنسب متفاوتة تخلّلت الحروف التي قبل الرويّ كالدّخيل وقبل ألف التّأسيس وهو الرّواق المسموح به في التّصرف في القافية، ويمكن تفصيل ذلك في الجدول التالي:

القصيدة ص70	القافية المؤسسة					المطلقة		الموصولة بلين	
	ما قبل حرف الروي					الرويّ		ما بعد الرويّ	
المقطع القياسي	صامت	رس	تأسيس	دخيل	إشباع	روي	مجرى	وصل	النفاذ
الحروف المحققة	النون	فتحة	ألف	الهمزة	الضمة	الراء	الضمة	الهاء	الضمة
تواتر الأصوات	3	25	25	10	25	25	25	25	25
نسبة التواتر	%12	%100	%100	%38	%100	%100	%100	%100	%100

يتّضح من خلال الجدول أنّ الشّاعر التزم حركة الدّخيل في كامل القصيدة ،كما أنّه استعمل حرف الدّخيل (الهمزة) عشر (10) مرّات في (سرائره ،غائره ،سائره، ستائره، عقائره، عشائره،بصائره، بائره، مصائره، ضرائره)، والحرف الذي يحمل حركة الرسّ النون وهو غير لازم كرّره ثلاث مرّات في(ناصره ، خناصره، منابره) وهذا يعني أنّ ما استعمله الهمذاني سواء في حرف الدّخيل أوالحرف الذي يحمل حركة الرّسّ وافق النصف حيث بلغ هذا الاستعمال 50% من حجم القافية.

ب-إيقاع الروي:

آثرنا الحديث عن إيقاع الرويّ لأنّ له أهمية بالغة في تشكيل القافية الصوتيّ وكذا لانسجامه مع بقية حروف القافية وعلاقته بالقصيدة عموما، ولهذا لقي هذا الحرف عناية كبيرة من طرف العروضيين قديما وحديثا إلى درجة أن عدّه بعضهم أنّه هو القافية باعتبار القافية «ما لزم الشاعر تكراره في آخر البيت»[1]. فحرف الرويّ لأهميته تنسب القصيدة إليه، وتسمّى باسمه، ولهذا وجب على الشاعر اختيار الحروف المناسبة التي تصلح لنهايات الأبيات، والحروف التي كانت أكثر ظهورا وكانت رويّا في قصائد المدوّنة هي: الراء، اللام، الدال، الباء، القاف، الميم، الضاد، العين، الجيم، الحاء، النون، الفاء، الياء، الكاف، الهمزة،السين، التاء، الزاي، الطاء، الهاء، الواو، الثاء،الخاء، وهي مرتبة حسب تواترها، والحروف الأكثر شيوعا في الشعر العربيّ حدّدها إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر وقسّمها إلى مجموعات كما أشرنا آنفا[2].

ونستخلص من خلال هذا أمرين: يتمثل الأوّل في عدم خروج الهمذاني عن مقاييس القافية العربيّة من حيث الرويّ المعتاد، ومن حيث ما هو ثابت في الكتب والدّراسات العروضية . ويتمثل الثاني في نزعة الشاعر في اختياره لأحرف تكون نهايات لأبياته، وهذا ما يناسب تجربته الشعريّة .

ج- إيحاء المجرى:

بالرجوع إلى حروف الروي نتبين خصائص البنية الكليّة لقوافي الهمذانيّ، إذ أنّ حركة الرويّ هي المتحكِّمة في مجرى القافية من حيث الإطلاق، فقد كانت القوافي المجرّدة من المجرى، والقوافي المجرّدة هي القوافي التي يكون حرف رويّها ساكنا، وهي قليلة إذا ما قيست بالقوافي ذات المجرى؛ وهذا يعني أنّ القوافي المطلقة فافت إلى حد بعيد القوافي المقيدة.

- قافية مجراها مكسور:

وتمثلت في ستين (60) نصا بين النتفة والمقطوعة والقصيدةة، وتواترهذا النوع بنسبة51 % كما في قوله:[الطويل]

[1] - ابن رشيق، العمدة، ج1، مرجع سابق، ص153

[2]- موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص246

وَلَقَدْ مَنَحْتَ مِنَ الجَزِيلِ وَفُزْتَ مِنْ حُسْنِ الثَّنَاءِ بِأَنْفُسِ الأَعْرَاضِ [92/27]

حيث نرصد تواتر الكسرة تسع (09) مرّات ؛ بالإضافة إلى وصل الرويّ بياء، فكثافة الكسر في هذا البيت يوحي بكسر كلّ الحواجز التي تعقب طريق الهمذاني إلى رئيس هراة، فالمجرى المكسور ما هو إلا انكسار في إيقاع البيت، والقصيدة ككلّ هي بمثابة المدح بغية التقرّب من الممدوح لنيل مطلب من المطالب.

– قافية مجراها مفتوح:

تمثّل هذا النوع من القافية في واحد وثلاثين (31) نصا بين النتفة والمقطوعة والقصيدة بتواتر نسبته31%، ونمثل له بقوله [الطويل].

مَتَى أَتَت الشَيْـخَ الجَلِيلَ مَطِيَّتِي فَقَدْتُ يَدِي إِنْ لَمْ أَقُدَّ لَهَا جِلْدَا [67/21]

تَزُرْ مَلِكًا يُعْطِي الجَزِيلَ إِذَا صَحَا وَيَضْرِبْ هَامَاتِ المُلُوكِ إِذَا شَدَّا [67/22]

يُحَكِّـــمُ إِلاَّ فِي مَحَارِمِـــــهِ النَّدَا وَيُعْمَلُ إِلاَّ فِي مَكَارِمِهِ القَصْدَا [67/23]

نرصد في البيت الأول تسع عشرة فتحة إضافة إلى وصل الروي مقابل ضمتين فقط؛ فكثافة الفتح في هذا البيت يوحي بشدّة الوجد للممدوح المتميّز بكثرة عطائه، وسخائه، وبالمقابل هوشديد مع الأعداء، والقصيدة من مطلعها إلى نهايتها هي مدح لإبراهيم بن أحمد.

– قافية مجراها مضموم:

جاء هذا المجرى بنسبة ضئيلة في قصائد المدونة حيث غمرت الضمة عشرين نصّا (20) بين النتفة والمقطوعة والقصيدة، وتتميّز الضمة في طريقة حدوثها بنوع من الجهد حيث تحدث الضمة الخالصة «بوضع اللسان في قاع الفم وارتفاع مؤخّرته نحو سقف الحنك»[1]. وبالنظر إلى مضامين وسياق هذه القصائد يتّضح انسجام واتّساق هذه الحركة مع المعاناة من شدّة الشّوق ومرارة الهجر، كقوله:[البسيط]

يَدُ اللهِ فِي تِلْكَ المِحَاسِنِ إِنَّهُ عَلَى كُلِّ حَالٍ طَيِّبُ العِرْضِ طَاهِرُهُ [73/21]

[1] – رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1997، ص93

هُنَاكَ عَطَايَاهُ وَثَمَّ انْتِقَامُــهُ وَتِلْكَ خَفَايَاهُ وَهَــذِي ظَــوَاهِــرُهُ [73/22]

ففي هذين البيتين تواترت الضمة احدى عشرة (11) مرة فضلا عن الوصل بالهاء المرفوعة، وما تحمله كلمات البيت من معان، كطيب عرض الممدوح، ويتميّز في الوقت نفسه بميزتين ميزة العطاء وميزة الانتقام من الأعداء.

وقوله: [الطويل].

ويَا مَلِكًا أَدْنَى مَنَاقِبُـهُ العُلَــى وَأيْسَرُ مَا فِيهِ السَّمَاحَةُ وَ البَذْلُ [120/41]

هُوَ البَدْرُ إلاَّ أَنَّهُ البَحْرُ زَاخِرًا سِــوَى أَنَّهُ الضِّرْغَامُ لَكِنَّــهُ وَبْلُ [120/42]

وفي هذين البيتين تواترت الضمة أربع عشرة (14) مرة، وفيهما تصوير حي لمناقب الممدوح الذي يمتاز بالسماحة والعطاء، وقد شبهه بعدّة تشبيهات أوّلها البدر في الضياء وثانيها البحر في العطاء وثالثها الضرغام في القّوة والبأس، ورابعها الوبل في الشدّة.

وبلغ تواتر نسبة المجرى المضموم 18 %، وهي ثلث نسبة القافية ذات المجرى المكسور تقريبا التي تواترت بنسبة 51%، لأنّ أنواع الحركات تتحدّد «بحركة مقدّمة اللّسان نحو سقف الحنك أو حركة مؤخّرة اللّسان نحو سقف الحنك»[1].فإذا كان«مخرج الكسرة من أدنى الحنك، ومخرج الضمة من أقصاه ومخرج الفتحة بينهما ... تبين أنّ المجرى يكبر حظّه من الاستعمال بقدر ما يكون مخرجه أخرج في الجهاز أي أقرب إلى الشّفتين»[2]، فالأقرب إلى الشّفتين إذن هي الكسرة تليها الفتحة ثمّ الضمّة ، فالشّاعر عمل بهذا المنظار حيث كان المجرى المكسور هو الأوّل من حيث الاستعمال، يليه المجرى المفتوح، ثمّ المضموم .

ونخلص إلى القول أنّ "الهمذاني" استطاع أن يقيم تفاعلا موسيقيّا بين إيقاع الحشو وإيقاع القافية، وهذا يدلّ على وعي الشاعر وإلمامه بقواعد اللغة والعروض العربيّ، وذلك في انتقاء هذا المقطع الصعب الذي قلّما ينجح في انتقائه، إذ يعتبر نهاية البيت مكان التقاء اللغة والشعر، ونهايته أيضا

---

[1] – المرجع السابق ، ص92

[2] – خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية التونسية، 1981، عدد20، ص40

اكتمال الوزن، والقافية المكونة من حرف الروي، وحروف أخرى التي تعتبر«من المكوّنات الجماليّة للوزن وعلامة قوية على انتهاء الوحدات وتكافئها، وهذا التوافق يعلن عليه القارئ بواسطة وقف ثقيل وهو أثقل وقف في القصيدة»[1].

ولما كانت القافية آخر ما يتلقّاه السّامع، فإنّنا نجد الشاعر يحرص دائما على أن يكون لحروفها وقع في أذن السَّامع، فالحركة هي المظهر الصوتيّ الملازم للحرف، والشذوذ عن هذه القاعدة يؤدّي به إلى الوقوع في زلاّت عروضية قد لا تُغتفر، وهو اللّغوي الذي اشتهر بفنّ المقامات، والملاحظ أن الشاعر طبق هذه القاعدة، وهذا ما حقّق لقصائده موسيقى شعريّة رنّانة أسهمت في اتّساق المبنى وانسجام المعنى، كما لوّنت و جمّلت لغة خطابه الشعريّ.

المبحث الثاني:التشكيل التنغيمي.

التنغيم (Intonation) هو العنصر البارز الذي يجلّي النصّ ويوضّحه، وهو ظاهرة صوتيّة تخصّ الكلام المنطوق«وتتخلّل عناصره المكوّنة له وتكسبه تلوينا موسيقيّا معيّنا حسب مبناه ومعناه، وحسب مقاصده التعبيريّة وفقا لسياق الحال أو المقام»[2]، والتنغيم عبارة عن تتابع النغمات الموسيقيّة أو الإيقاعات في حدث كلامي معيّن[3]، وهو بهذه النظرة هو الكلّ في واحد إنّه ينظّم في أثنائه جملة من الظواهر الصوتيّة الأخرى كالنّبر ومطل بعض الأصوات والاختلاف في درجة النّغمة وتنوّعاتها[4]، ويعرّفه محمود السعران«بأنّه مصطلح صوتيّ دالّ على الارتفاع (الصعود) والانخفاض (الهبوط) في درجة الجهر بالكلام، وهذا التغيّر في الدرجة يرجع إلى التغيّر في نسبة ذبذبة الوترين الصوتيين، هذه الذبذبة التي تحدث نغمة موسيقيّة، ولذلك فالتنغيم يدلّ على العنصر الموسيقيّ في الكلام ويدلّ على لحن الكلام ...بل إنّ التنغيم ليختلف من فرد إلى آخر، بين متكلّمي لغة من اللغات شيئا من

[1] – نظرية الإيقاع، الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، دار الآفاق، الجزائر، 2008، ص89

[2] –كمال بشر، علم الأصوات، دارغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص531

[3] – ماريو باي، أسس علم اللغة، ص93

[4] – كمال بشر، علم الأصوات، ص531

الاختلاف، وإنّه ليختلف اختلافا أشدّ من هذا من إقليم إلى إقليم، فغالبا ما يميز كلّ إقليم لحن كلام.

إنّ التغيّرات الموسيقيّة في الكلام، التي ندعوها "التنغيم" تستعملها مختلف اللغات استعمالات مختلفة، فعن طريق هذه التغيّرات يتوسّل كثير من اللغات إلى التعبير عن الحالات النفسيّة المختلفة، وعن المشاعر والانفعالات، فتستعمل تنغيما خاصّا لكلّ من الرّضا والغضب، والدهشة والاحتقار»[1]، ويذهب بعض اللسانيين إلى أنّه ارتفاع وانخفاض في طبقة أو درجة الصوت ، ويرتبط هذا الارتفاع والانخفاض بتذبذب الوترين الصوتييّن اللذين يحدثان النغمة الموسيقيّة ؛ أي أنّ التّنغيم بهذا المفهوم يدلّ على العنصر الموسيقيّ في نظام اللغة[2].

وهناك فرق بين النغمة والتّنغيم ،فالنّغمة هي الأثر النّاتج عن ازدياد عدد الذبذبات أو انخفاضها على صعيد الكلمة، والتّنغيم هو اجتماع ضمن مجموعة من الكلمات على صعيد الجملة[3]، ويتحدّد إطار التّنغيم، وتدرك أنواع نغماته في أواخر الجمل، عند الوقفات والسكتات، فهذا ما يسمى بالتّنغيم والفواصل، وهما ملتزمان لا ينفصلان ويعملان جنبا إلى جنب في تصنيف التراكيب إلى أنماطها النحويّة، وبهما تعرف كل أنماط التراكيب .

وينقسم التّنغيم إلى أنواع ودرجات حيث تلتقطه الأذن المدرّبة، وهذه الأقسام هي:

1- النّغمة المستوية :وهي إذا ألزمت الدرجة مستوى واحدا .

2- النّغمة الصّاعدة :إذا ارتفعت درجة الموسيقى ↖

3- النّغمة النّازلة :إذا انخفظت درجة تلوين الموسيقي ↙

4- النّغمة الصاعدة النّازلة هي إذا غيرت اتجاهاتها نحو العلوّ ثمّ نحو الأسفل ╲↙

5- النّغمة النّازلة الصّاعدة هي إذا غيرت اتّجاهها نحو السفل ثم نحو العلو[4] ╱↖

---

[1] - علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، ص159، 160

[2]-كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، الرشاد للطباعة والتغليف، ط3، 2001، ص163

[3]- محمد قدور، مبادئ في اللسانيات، دار الفكر، دمشق، ط3، 2008، ص166

[4] - إشكالات النص، دراسة لسانية نصية، ص438

إنّ التّنويع في التّنغيم يكسب الكلام روحا ومعنى، فهو يعبّر عن الحالة النفسيّة للمتكلم، كما يعتبر عاملا مهمّا في توضيح المعنى، وبه يتضح أنماط الكلام بعضه من بعض فالجملة الواحدة قد يتغيّر معناها بتغيّر طريقة نطقها وكيفيّة تنويع موسيقاها«ويمكن في معظم اللغات أن تغير الجملة من خبر إلى استفهام إلى توكيد إلى انفعال إلى تعجب ...دون تغيير في شكل الكلمات المكوّنة مع تغيير فقط في شكل التّنغيم»[1]، وعليه يمكن تقسيم وظائف التّنغيم إلى وظائف نحويّة ووظائف دلالية«فالوظائف النحويّة يتم فيها تمييز بين الجملة الخبريّة والاستفهامية عند حذف أداة الاستفهام، كما أنّ له وظائف دلالية تتمثل في إيضاح المعنى الدّلالي المقصود الذي قد يكون متناقضا مع أنّ التركيب اللغويّ واحد»[2]، وتظهر النّغمة الهابطة فيما يلي:

أ- **الجملة التقريرية:**

وهي الجمل التامة المعنى ولم تكن معلقة بجملة أخرى نحو قول الهمذاني:[البسيط].

لله أَنْتَ وَأَمْرُ أَنْتَ بَالِغُهُ وَبِالحَرَى فِي المنَى بِالله أَنْ تَثِقَا [36- 112]

ب- **الجملة الاستفهامية بالأدوات الخاصة**: أي الجمل التي تحتوي أداة استفهام خاصة، نحو قول الهمذاني :[الطويل].

فَأَيْنَ زَمَانِي بِالخِوَانِ حَضَرْتَهُ وَأَيْنَ إِلَى البَابِ الرَّفِيعِ تَرَدُّدِي[19/ 62]

ج- **الجملة الطلبية**: وهي الجملة التي تحتوي على فعل أمر ونحوه،كقوله [الطويل].

أَعِرْنِي يَدًا تَهْمِي دَنَانِيرَ فِي النَّدَا كَمَا تَنْثُرُ الأَغْصَانُ يَوْمَ الصِّبَا وَرْدَا[67/30]

وقد آثر علماء الأصوات تقسيم التنغيم في الجمل حسب النغمات وذلك كما يلي:

النغمة الصاعدة: وسبب تسميتها لصعودها عند نهايتها[3]وتتمثل في :

أ- الجمل الاستفهامية التي تستوجب الجواب ب نعم أو لا، نحو قوله :[السريع]

هَلْ أَنْتَ إِلاَّ رَجُلٌ وَاحِدٌ أُفْرِغَ فِي قَالِبِهِ الأَجْوَدَانِ[136/18]

[1]- أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، 1997، ص230

[2]- جمعان بن عبد الكريم، إشكالات النص، دراسة لسانية نصية، ص438

[3]- كمال بشر، علم الأصوات، ص537

ب- **الجمل المعلقة:** وهي الجمل التي ترتبط بما بعدها وهذا النوع من الجمل خاص بالجملة الشرطية نحو قول الهمذاني:[الكامل].

وَإِذَا رَأَيْتَ اللهَ خَصَّ عِصَابَةً   بِكَرَامَةٍ مَحْمُودَةِ الأَعْرَاضِ   [91/7]

فَاعْلَمْ بِأَنَّ اللهَ لَمْ يَغْلَطْ وَلَمْ   يُسْرِفْ وَأَنَّ اللّهَ أَعْدَلُ قَاضِ [91/8]

في المثال السابق انتهت الجملة بنغمة هابطة لأنّ الكلام قد تمّ وأصبحت الجملة كلّها تقريرية، أما الجملة الأولى وهي جملة الشرط(إذا رأيت...) فهو كلام معلّق، لأنّه لم يتم و تمامه يتوقف على الجواب، ويستدل على ذلك في الكتابة العادية بوضع الفاصلة (،) بعده[1].

كما لا يخفي أنّ للتّنغيم في اللغة العربيّة المنطوقة دورا كبيرا في في تحديد المعاني العقليّة والانفعاليّة كالإخبار في التّنغيم النّازل، والاستغراب أو الاستفهام في التّنغيم الصّاعد أو الاستدراك في النّازل الصّاعد[2].

وللتّنغيم وظائف كثيرة في عملية التحليل اللغويّ، وفي عملية الاتّصال وهذه الوظائف هي:

1-**الوظيفة الأولى**:وهي الوظيفة الأساسية في التّنغيم، حيث يعمل التّنغيم هنا على تصنيف الجمل حسب الأنماط من تقريريّة واستفهاميّة وتعجّبيّة، فالجمل التقريريّة لها نمط خاص من التّنغيم في نهاياتها: يتمثل هذا النمط في النغمة الهابطة التي تدلّ على تمام واكتمال المنطوق، إلا أنّ الجملة الاستفهاميّة التي تتطلب الإجابة ب "لا" أو "نعم" تنتهي بنغمة صاعدة كما في الجمل الاستفهاميّة التي تشتمل على الهمزة وهل[3]، وهذا دليل على أنّ الكلام انتهى في موقف معيّن وتمامه بالإجابة المنتهية بنغمة هابطة، فالتنغيم هو الفيصل الذي يحكم في تصنيف النّغمات الصّاعدة والهابطة.

كما انتبه ابن جنيّ إلى الأثر الذي يتركه التنغيم في تغيير الدلالة وذلك بنقل الكلام إلى الضدّ كأن يكون استفهاما وبدخول التّعجّب عليه يصير إخبارا فيقول في باب نقض الأوضاع إذا ضامها طارئ عليها:«ومن ذلك لفظ الاستفهام، إذا ضامه معنى التعجب استحال خبرا، وذلك قولك:مررت برجل

[1]- المرجع السابق، ص537

[2]- عبد الكريم بن جمعان، إشكالات النص، المرجع السابق، ص43

[3]- كمال بشر، علم الأصوات، المرجع السابق، ص54

أي رجل، فأنت الآن مخبر بتناهى الرجل في الفضل، ولست، وكذلك مررت برجل أيما رجل، لأنّ ما زائدة، وإنّما كان كذلك لأنّ أصل الاستفهام الخبر، والتعجب ضرب من الخبر فكأنّ التعجب لماّ طرأ على الاستفهام إنما أعاده إلى أصله:من الخبرية .ومن ذلك لفظ الواجب، إذا لحقته همزة التقرير عاد نفيا، وإذا لحقت لفظ النفي عاد إيجابا »[1]. ويضرب مثالا حيا لذلك في قوله تعالى:﴿أَأَنْتَ قُلْتَ لِلنَّاس﴾المائدة(11)، أي ما قلت لهم، وقوله :﴿آلله آذن لكُمْ ﴾ يونس(59)، أي لم يأذن لكم، أما دخولها على النفي كقوله: ﴿أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ﴾الأعراف(172) أي أنا كذلك، وإنّما كان الإنكار كذلك لأنّ منكر الشيئ، إنّما غرضه أن يحيله إلى عكسه وضدّه فكذلك استعمال الإيجاب نفيا، والنفي إيجابا[2]، وما هذا إلا أثر للتّنغيم، ومثاله نحو قوله: السريع

أَلَيْسَ كُنَّا سُورًا لِلْعُلَى   وَكَانَ فِينَا سُورَةُ الحَمْدِ [63/8]

أي نحن كذلك، ومنه قوله:[الوافر].

أَلَمْ أُنْذِرْكَ عَنْ طَلَبِ الصَّبَايَا   أَلَمْ أُخْبِرْكَ عَنْ نَكْدِ التَّصَابِي [36/6]

فاستحال النفي إيجابا أي أنذرتك، وأخبرتك .

2-**الوظيفة الثانية**:حيث تختلف النّغمات لاختلاف المواقف الاجتماعيّة، عن حالات أو وجهات نظر شخصيّة في عملية الاتصال بين الأفراد، وهذه النغمات تؤدي دورها في هذا الشّأن بمصاحبة ظواهر صوتيّة أخرى من ظواهر التطريز الصوتيّ وظواهر خارجيّة غير لغويّة تتعلّق بالظروف والمناسبات التي يلقى فيها الكلام[3].

وإذا كانت الظواهر اللغويّة تتعلّق بالظروف التي يلقى فيها الكلام فإنّه يظهر في قوالب مختلفة، منها الرّضا والقبول والزجر والتّهكّم والغضب والدّهشة والتّعجّب والاستغراب والانفعال والدّعاء، وما إلى ذلك من القوالب عند نطق عبارة بأنماط تنغيم مختلفة، وللمعنى السياقيّ دور في تغيير النّغمات مع بعض حركات أطراف الجسم أو الإشارات كرفع اليد، أو الكتف، أو الحاجب أو

[1]- ابن جني، الخصائص، ص192

[2]- المرجع نفسه، ص 192

[3]- كمال بشر، علم الأصوات، ص539

تقطيب الوجه أو تحريك الرّأس يمينا ويسارا أونحو الأعلى والأسفل أو تحريك أصابع اليد أو رفع الصوت أو خفضه وهذا كلّه ناتج عن التباين والاختلاف في المعنى العبارة السياقيّ حسب مقتضيات الحال.

3- **الوظيفة الثالثة** : يذكر كمال بشر أنّ للتّنغيم دور في التعريف بالطبقات الاجتماعيّة والثقافيّة المختلفة في مجتمع معين، حيث يظهر هذا الاختلاف في طرائق الكلام المؤدّى وموسيقى الكلام يختلف من طبقة إلى أخرى نتيجة لمحصولها الثقافيّ ومواقع كل طبقة في المجتمع، وهذا يقودنا إلى معرفة العلاقة بين البنية اللغويّة والبنية الاجتماعيّة، وهذا يسهل على الدّارسين الكشف عن واقع اللغة والتغيير الذي يلحق بالمجتمع اللغويّ المعيّن[1].

4- **الوظيفة الرابعة**:يلعب التّنغيم دورا هاما في التفريق بين معاني الكلمة المفردة وبالتالي تتغير دلالتها«فالكلمة[ma] في احدى اللغات الصينية تعني "الأم" إذانطقت بنغمة مستوية **level** ولكنّها تعني "الحصان" إذا نطقت بنغمة صاعدة – هابطة rising-falling tone .وهذه النغمة الفارقة بين معاني الكلمة المفردة، تسمى نغمة معجميّة lexical tone،إذ أنّها تقوم بالتفريق بين معاني الكلمات على مستوى المعجم، ويقوم الاختلاف في درجة النغمة أيضا في بعض اللغات بالتمييز بين أجناس الكلمة الصرفيّة، كما يظهر ذلك مثلا في التفريق بين أزمان الفعل (tenses) .هذه اللغات التي يعتمد التفريق فيها بين معاني الكلمة، أو التمييز بين الأحناس الصرفيّة للكلمة على درجة النغمة تسمى اللغات النغميّة tone languages»[2].

5- **الوظيفة الخامسة**: أشار تمام حسان إلى أنّ التنغيم في الكلام يقوم بوظيفة الترقيم في الكتابة، غير أنّ التنغيم أوضح من الترقيم في الدلالة على معنى الجملة الوظيفيّ ، وربما كان ذلك لأنّ مايستعمله التّنغيم من نغمات أكثر مما يستعمله الترقيم من علامات كالنقطة والفاصلة والشرطة وعلامة الاستفهام وعلامة التأثر[3].

[1]- المرجع السابق، ص 540

[2]- نفسه، ص541

[3]- تمام حسان ، اللغة معناها ومبناها، عالم الكتب، ط3، 1998، ص226، 227

وللنّغمة وظائف دلالية تتّضح في الجمل ذات التّأثير المختصر نحو:لا !،نعم !، ياسلام !،الله !، فكلّ هذه الجمل تؤدّى بنغمات متعدّدة ومع كل نغمة يتغير معناها النحويّ والدلاليّ أثناء الاستفهام والتوكيد والإثبات بمعاني الحزن والفرح والشك والتّأنيب والاعتراض والتحقير، حيث تكون النغمة هي الفيصل لمعرفة تباين هذه المعاني، وفيما يلي نماذج من التنغيم:

1- التّنغيم النّازل:

أ- الجملة التقريرية،كقول الهمذاني:[البسيط]

لاَ تَكْذِبَنَّ فَخَيْرُ القَوْلِ أَصْدَقُهُ   وَ لاَ تَهَابَنَّ فِي أَمْثَالِهَا العَرَبَا [34/24]

....

ب – الجملة الاستفهامية بأدوات خاصة،نحو قوله:[التسيط].

أَيْنَ الذِينَ أَعَدُّوا المَالَ مِنْ مَلِكٍ   يَرَى الذَّخِيرَةَ مَا أَعْطَى وَمَا وَهَبَا [34/18]

....

ج- الجمل الطلبية:

وهي الجمل التي تحتوي على فعل أمر ونحوه، نحو قوله:[الطويل].

أَفِيضُوا عَنِ الفَرْعِ الذِي أَنَا أَصْلُهُ   وَمَا بَالُ فَرْعٍ لَيْسَ يَحْضُرُهُ الأَصْلُ [120/33]

....

2- التّنغيم الصّاعد:

أ- الجملة الاستفهامية الذي يكون الجواب بـ (نعم أو لا).نحو قوله:[الطويل].

أَلَمْ تَدْرِ أَنَّ الجُودَ وَ المجْدَ وَ النُّهَى   أَمَانٌ مَتَى تَحْلُمْ وَجَبَ الغُسْلُ [122/6]

....

فالتّنغيم الصّاعد عند كلمة أمان .

ب- الجملة المعلقة : كالجملة الشرطية، وجملة القسم، وجملة الأمر، ونمثل للجملةالشرطبة بقوله: [الوافر].

أَإِسْمَاعِيلُ مِنْ رَاعٍ زَعِيمٍ إِذَا مَا نَامَ لَمْ تَنَمْ الرَّعَايَا [140/32]

....

وجملة الأمر في قوله: [الوافر].

أَعِرْنِي فَضْلَ عَارِفَةٍ وَ فَضْلاً تَرَى ابْنَ جَلا وَطُلاَّعَ الثَّنَايَا [140/33]

....

وجملة القسم في قوله:[الوافر]

وَكُلِّفْتُ الجَوَابَ فَقُلْتُ غُنْمٌ لَعَمْرُ أَبِيكَ لَمْ يَكُنْ فِي حِسَابِي [37/25]

....

من خلال ما تقدّم يتّضح مدى أهميّة التنغيم، إذ يعدّ جزءا لا يتجزأ عن التماسك الموضوعيّ، الذي يصبّ في تماسك النصّ الدلاليّ،كما يعدّ التنغيم رافدا من الروافد وداعما للتماسك الشكليّ بما يبرزه لوحدة الصوت عند المتكلّم، وإيضاح نمط أسلوبه في استعمال وظائف التنغيم المختلفة[1].

إنّ الأساليب من مثل التحذير والإغراء والنّداء والندبة والاستغاثة، وأسماء الأفعال لايمكن تحليلها تحليلا سليما ودقيقا إلاّ بربطها بمقاماتها التي تكون بين متكلّم ومخاطب وتقتضي إلقاء الكلام بتلوينات موسيقيّة مخصوصة ومعيّنة تفضي إلى معنى الرسالة، وفي هذا الصدد يقول سيبويه:«اعلم أنّ المندوب مدعوّ ولكنّه متفجع عليه، فإن شئت ألحقت في آخر الاسم الألف، لأنّ الندبة كأنّهم يترنّمون فيها»[2]، وأسلوب التعجب في العربيّة فضلا عمّا قيل عن خصائصه الإعرابيّة والتركيبيّة، فلا بدّ للعودة إلى خواصّه الصوتيّة، وعلى قيمتها التنغيميّة، ولعلّ ما نستشهدبه في هذا المقام قصّة ابنة أبي الأسود الدؤلي مع أبيها لما ألقت عليه العبارة «ما أَجْمَلُ السَّمَاءِ» ؟ فقال: «نجومها». فقالت:ما قصدت هذا وإنما أردت أن أتعجب من جمالها.فقال الرجل:فقولي:«مَا أَجْمَلَ السَّمَاءَ »، ويبدو من خلال هذه القصّة أنّ البنت لم توفّق في تأدية العبارة باللون الموسيقيّ الذي يناسب أسلوب

[1]–جمعان بن عبد الكريم، إشكالات النص، ص451، 452

[2]– سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج2، ط3، 1988، ص220

التعجب، وجاءت به على ما يناسب الاستفهام، وهذ يحيلنا إلى أنّ هناك فرقا بين أسلوب الاستفهام وأسلوب التعجب في التنغيم.

والتنغيم يؤدّي وظائف خطابية متباينة و من أهمها تأكيد بعض الأفكار عن طريق التّنغيم النّازل، أو توضيح أهميّة السؤال بالمبالغة في التّنغيم الصّاعد، ومن أهمية التّنغيم أيضا أنّه عنصر مكمّل للمنطوق وفقا لنوعيّة التراكيب ونوعية مقامات الكلام.ولا تتمّ أهميّته في التحليل اللغويّ إلا بربطه بظاهرة صوتيّة أخرى هي الفواصل الصوتيّة المتمثلة في الوقفة والسكتة.

المبحث الثالث:التشكيل المقطعيّ: إنّ فكرة المقطع لم تكن مستساغة ومقبولة في بدايات الدرس اللغويّ الحديث الأولى، وقد صرّح مجموعة من علماء الأصوات أنّ المقطع ليس له أهميّة من الجانب الصوتيّ، منهم روسيلو(Rossello) الذي صرّح أنّ الكلمة والمقطع لا وجود لهما إلاّ في الكلام المقطّع، ونقل عن سير بتيشر أنّ الكلام لا يحتوي على قوالب الأصوات كما تمثّلها الحروف أو أيّ مجموعات أكبر كالمقطع[1].

أمّا من حيث الترتيب فنجد الفونيم يحتلّ المرتبة الأولى، و المقطع يحتلّ المرتبة الثانية وضمن مجموعة النغم التي تشتمل على النبر والتنغيم والفواصل الصوتيّة .

ويرى دوسوسير أنّ المقطع يمتاز بحدود، وأنّ الذي يحدّد حدوده هو الانتقال من الانفجار الداخليّ إلى الانفجار الخارجيّ في السلسلة الصوتيّة، وأنّ انتظام المقاطع في سلسلة واحدة من الفونيمات يمتدّ على سرعة هذا الانتقال،كما للمقطع قمة تمثّلها الأصوات الصائتة، وأمّا الحدود فهي الأصوات الصامتة[2].

1-تعريف المقطع : المقطع هو مجموعة من الأصوات التي تمثل قواعد صوتيّة من أصوات صامتة تتلوها قمّة مكوّنة من أصوات العلّة، واتّفق على كون هذه القمة نواة عالية الإسماع[3].

[1]- يحي عبابنة، دراسات في فقه اللغة والفنولوجيا العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2000، ص13

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[3]- نفسه، ص15

ولم ينجح علماء الأصوات في إعطاء وصف شامل ودقيق للمقطع، وكانت لهم اتّجاهات عدّة في تعريفهم له، فمنهم من اتّجه وجهة فونتيكيّة، وآخرون اتّجهوا وجهة فونولوجيّة، ومنهم من جمع بين الوجهتين، أمّا تعريفهم للمقطع وفق الاتجاه الفونتيكيّ فهو: تتابع من الأصوات الكلاميّة، له حدّ أعلى أو قمّة سماع طبيعيّة تقع بين حدّين أدنيين من الإسماع[1].

أمّا أصحاب الاتجاه الفنولوجيّ فيعرّفونه على أنّه عدد من التتابعات المختلفة من السواكن والعلل بالإضافة إلى عدد من الملامح الأخرى مثل الطول والنبر والنغم، أو إلى علل مفردة أو سواكن مفردة تعتبر في اللغة المعيّنة كمجموعة واحدة بالنسبة لأي تحليل آخر[2].

أمّا أصحاب التعريفات الحديثة فيجمعون بين الاتجاه الفونتيكيّ والفونولوجيّ ويمثل هذا الاتّجاه جونسون(Johnson) الذي عرّف المقطع بأنّه:مجموعة متتالية من الأصوات تتكون منها أصغر الوحدات الفونولوجيّة الممكنة[3].

2–المقطع الصوتيّ وأهميّة دراسته:

منذ عهد دوسوسير أصبحت دراسة المقطع ذات أهمية بالغة، ذلك أنّ اللغة لا تتكوّن من أصوات فقط إنّما تتكون من دفقات هوائيّة أكبر من تلك التي يطلق عليها اسم المقاطع الصوتيّة[4].

ويتكون المقطع من ثلاثة عناصر عنصر البداية والقمّة والخاتمة[5].

أهميّةدراسة المقطع: للمقطع أهميّة كبيرة في الدراسة اللغويّة وتتمثل أهميّته فيما يلي:

– للتقسيم المقطعيّ أهميّة في اكتساب اللغة وتعلّمها، فمن الثابت "أنّ أسرع طريق وأفعله لاكتساب طريقة نطق اللغة في أيّ لغة ... هو أنّ تقطّع الكلمة إلى مقاطعها الحقيقيّة، تبعا للنماذج المقطعيّة للّغة ... وأن ننطق كلّ مقطع على حدى وبطريقة متميزة[6].

---

[1]– أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص284

[2]– المرجع نفسه، ص285

[3]– حامد بن أحمد بن سعد الشنبري، النظام الصوتي للغة العربية، جامعة القاهرة، 2004، ص201

[4]– المرجع نفسه، ص199

[5]– نفسه، ص201

[6]– عادل عبد الرحمن عبد الله إبراهيم، النظام المقطعي ودلالته في سور البقرة، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة،ص،45

– للدراسات المقطعيّة فائدة على المستوى الوظيفيّ التعليميّ للغة، فهي ضروريّة أثناء عملية تعلّم لغة ما للأجانب والمبتدئين في التحصيل اللغويّ في اللغة نفسها، ولهذا نجد أنّ الدراسات المقطعيّة قد أسهمت في وضع الطرق السليمة للتعليم في بعض المناهج التربويّة، كالطريقة التحليليّة التي تستخدم في المدارس العربيّة، وهي التي تبدأ بتعليم الكّل ثم الجزء (المقطع) ثم الحرف، ولقد أثبتت هذه الطريقة نجاعتها في تربية النشء في مدارسنا في معظم دول العالم التي تستخدمها، فهي أيسر الطرق على المتعلم، حيث يبيّن فيها المتعلم المكوّنات المقطعية للكلمة ثمّ يتعلّم النطق بكلّ مقطع على حدة، ومن ثمّ يضمّها بعضها لبعض ثمّ ينطق بالكلمة (الكلّ) بنفس السرعة التي ينطق بها في الكلام العاديّ[1].

– أنّ معرفة المقطع وحدوده وأنواعه يمكن أن يسهّل على الطلبة تعلّم عروض الشعر، لأنّه يعتمد على تكرار المقاطع القصيرة والطويلة نمطيّا وفق حساب عدديّ مقرّر لا حياد عنه[2].

– أنّ معرفة المقاطع في اللغة يساعد على النطق السليم للكلمات، ويضع حلولا ناجحة أمام معلميّ اللغة لغير الناطقين بها، فالمعلم يستطيع عن طريق تجزئة الكلمة الواحدة، لا سيّما إذا كانت طويلة، أن يدرّب الناطقين المتعلّمين على ترديدها، ممّا يسهّل عليهم من بعد النطق بالكلمة مجتمعة، علاوة على أنّ معرفة المقاطع من شأنها أن تذلّل بعض الصعوبات الإملائيّة فالمتعلّم غير العربيّ إذا عرف أنّ كلمة مستحيل مثلا تتألّف من المقاطع الآتية (مُسْ/تَ/حِيل)لا يمكن أن يخطئ في كتابتها[3].

– والأهميّة الأخرى هي ما تتركه معرفة البنيّة المقطعيّة لدى الدارس من استعداد لغويّ لتحديد موضع الارتكاز، أو النبر فكلمة مثل ضائع يقع النبر على المقطع الأول ولكن النبر على كلمة(ضالّين) يقع على المقطع الأخير... والطفل قبل أن يتعلّم ترديد الكلمات، يبدأ بترديد المقاطع، ويقضي مرحلة من

[1]– المرجع السابق، ص45

[2]– إبراهيم خليل، اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2007، ص52

[3] – إبراهيم خليل، اللسانيات ونحو النص ، ص 52

العمر وهو يردّد المقاطع قبل أن يتعلّم ترديد الكلمات والأطفال يردّدون بابا، ماما بزمن يسبق ترديدهم للكلمات، ولهذا يهتمّ اللسانيّون ولا سيّما علماء الأصوات بدراسة البنية المقطعيّة للغة[1].

– تعتبر دراسة المقطع مهمّة في التعرّف على طبيعة نسج الكلمة إذا كان هذا النسيج متوافقا أو مخالفا يسمح به نظام اللغة العربيّة في صياغة مفرداتها وبناها اللغويّة[2].

– إنّ دراسة المقطع والتعرف إلى بنى النسيج المقطعيّ للغة يعدّان أمرين ضروريين قبل الشروع في دراسة الفونيمات غير التركيبيّة (النبر والتنغيم)، وذلك لأنّ المقطع هو الوحدة التي تتأثّر بالملامح أو الفونيمات غير التركيبيّة[3].

– يمكن أن تسهم الدراسة المقطعيّة في تحليل صوت معيّن أو مجموعة أصوات تعدّ من الناحية الصوتيّة غامضة بمعنى أنها تسهم في معالجة قضايا لغوية كثيرة وتفسّرها تفسيرا أقرب إلى طبيعة اللغة وواقعها ومنها همزة الوصل ...التقاء الساكنيين[4].

3–أنواع المقاطع في اللغة العربيّة:

لكل لغة نظام خاصّ في تشكيل المقاطع، وكلّ لغة تختلف عن غيرها في أنواع المقاطع التي تستخدمها وهذا تبعا لنظامها اللغويّ، واللغة العربيّة كغيرها من اللغات لها مقاطع خاصّة بها، وتتمثل أنواعها فيما يلي:

1– المقطع القصير: ويرمزله بالرمز:(ص ح)، ومنهم من يرمز له بالرمز :س ع ، ومنهم من يسميه المقطع المفتوح.وعليه فإنّ المقطع القصير يتكون من :صامت + حركة قصيرة مثل: قَ.

2– المقطع المتوسط المفتوح: ويرمز له بالرمز: (ص ح ح)، ويتكون من صامت + حركة قصيرة + صائت طويل مثل: لا، ما.

---

[1]– المرجع نفسه، ص52، 53

[2]– عادل عبد الرحمن عبد الله إبراهيم، النظام المقطعي ودلالته في سورة البقرة، مرجع سابق، ص45

[3]– المرجع سابق، ص45

[4]– غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم أصوات العربية، دارعمار للنشروالتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص 201، 202

3- المقطع المتوسّط المغلق: يرمز له بالرمز: (ص ح ص)، ويتألف من صامتين تتوسطهما حركة قصيرة مثل: كَمْ ، كُنْ، لَمْ.

4- المقطع الطويل المغلق:ويرمز له بالرمز: (ص ح ح ص)، ويتكون من :صامت+ حركة طويلة+ صامت مثل: حَالْ في حالة النطق بها ساكنة .

5- المقطع الطويل المزدوج الإغلاق : ويرمز له بالرمز: (ص ح ص ص)، والملاحظ أنّ هذا المقطع والذي قبله قليلا الشيوع ولا يكونان إلاّ في أواخر الكلمات وعند الوقف. ويتكوّن هذا المقطع من صامت متلوّ بحركة قصيرة، متلوّ بصامتين، مثل أَرْضْ، خُبْزْ.

6- المقطع المغرق في الطول المزدوج الإغلاق: ويرمز له بالرمز: (ص ح ح ص ص) وهذا المقطع استعماله قليل جدا، بل نادر في الكلام العربيّ .

وسأطبق على قصيدة بعنوان :ألا يهنئ الشيخ ص 122من الديوان. واخترت منها خمسة أبيات.

1- لَعُمْرُ اللَّيالي إِنَّ مَطْلَبَهَا سَهْلُ   سِوَى أَنَّهَا دَارٌ وَ لَيْسَ لَهَا أَهْلُ   [122/1]

2- حَنَانَيْكَ مِــنْ حَرٍّ أَلَمَّ بِمَعْشَـــرٍ   هُمْ الشَّاءُ رِسلٌ مَا أَدَرَّتْ وَلاَرُسْلُ [122/2]

3- فَحَاوَلَ أَنْ يَسْتَلَّ بِالشِّعْرِ مَا لَهُمْ   وَذَلِكَ مَا لَــمْ يَفْعَلْ اليَــدُ والفِعْلُ [122/3]

4- شَكَا الجَدَّ والأَيَّامَ إِذْ لَمْ تُوَاتِهِ   فَلَمْ يَشْكُ إِلاَّ مَا شَكَا النَّاسُ مِنْ قَبْلُ [122/4]

5- عَزَاءٌ فَفِي هَذِي الخُطُوبِ لَنَا يَدٌ   وَصَبْرًا فَفِي هَذَا القَطِيعِ لَنَا سَخْلُ [122/5]

تقطيع أبيات القصيدة إلى مقاطع:

1- لَعُمْرُ اللَّيالي إِنَّ مَطْلَبَهَا سَهْلُ   سِوَى أَنَّهَا دَارٌ وَ لَيْسَ لَهَا أَهْلُ

صدر البيت: ص ح+ص ح ص +ص ح+ ص ح ص+ص ح+ ص ح ح+ص ح ح+ص ح ص+ص ح+ ص ح ص+ص ح+ ص ح +ص ح ص+ ص ح ص+ص ح ح.

عجزه: ص ح +ص ح ح + ص ح ص + ص ح+ ص ح ح + ص ح ح +ص ح + ص ح+ ص ح ص+ ص ح+ ص ح+ ص ح ح+ ص ح ص+ ص ح ح.

2- حَنَانَيْكَ مِنْ حَرٍّ أَلَمَّ بِمَعْشَرٍ   هُمْ الشَّاءُ رِسلُ مَا أَدَرَّتْ وَلاَ رُسْلُ

صدر البيت: ص ح+ ص ح ح+ ص ح ص+ص ح+ ص ح ح+ص ح ص+ ص ح ص+ ص ح +ص ح ص + ص ح+ ص ح+ ص ح ص+ ص ح+ ص ح ص.

عجزه:ص ح ص+ ص ح ص + ص ح ح+ ص ح+ ص ح ص+ص ح+ ص ح ح+ ص ح+ص ح ص +ص ح ص+ ص ح+ ص ح ص+ ص ح ص + ص ح ح.

3- فَحَاوَلَ أَنْ يَسْتَلَّ بِالشِّعْرِمَا لَهُمْ وَذَلِكَ مَا لَمْ يَفْعَلْ اليَدُ والفِعْلُ

صدر البيت:ص ح+ ص ح ح+ ص ح+ ص ح+ ص ح ص+ص ح ص+ص ح ص+ص ح+ص ح ص+ ص ح ص+ص ح+ ص ح ح+ ص ح+ص ح ح.

عجزه:ص ح+ ص ح ح+ ص ح+ص ح+ ص ح ح+ ص ح ص+ ص ح ص+ ص ح ص+ ص ح ص+ص ح+ص ح+ ص ح ص+ص ح ص+ ص ح ح.

4 - شَكَا الجَدَّ والأَيَّامَ إِذْ لمَ ْتُوَاتِهِ فَلَمْ يَشْكُ إِلاَّ مَا شَكَا النَّاسُ مِنْ قَبْلُ

صدر البيت:ص ح+ص ح ح+ ص ح ص+ص ح+ ص ح ص+ص ح ص+ص ح ح+ص ح+ ص ح ص+ ص ح ص+ ص ح+ص ح ح+ص ح+ ص ح ح.

عجـــزه:ص ح+ ص ح ص+ ص ح ص+ ص ح+ ص ح ص+ ص ح ح+ ص ح ح+ ص ح+ ص ح ص+ ص ح ح+ص ح+ ص ح ص+ص ح ص+ص ح ح.

5- عَزَاءٌ فَفِي هَذِي الخُطُوبِ لَنَا يَدٌ وَصَبْرًا فَفِي هَذَا القَطِيعِ لَنَا سَخْلُ

صدر البيت:ص ح+ ص ح ح+ص ح ص+ ص ح+ص ح ح+ ص ح ح+ص ح ص+ص ح+ ص ح ح+ص ح+ ص ح+ص ح ح+ ص ح+ص ح ص.

عجزه:ص ح+ ص ح ص+ص ح ص+ ص ح +ص ح ح+ص ح ح+ص ح ص+ص ح+ص ح ح+ص ح+ ص ح+ص ح ح+ ص ح ص+ ص ح ح.

بعدتحليل القصيدة إلى مقاطع، لاحظنا أنّ الهمذاني استخدم ثلاثة أنواع منها وهي:المقطع القصبر: ص ح، المقطع المتوسط المفتوح:ص ح ح، والمقطع المتوسط المغلق :ص ح ص.

والجدول الموالي يوضح ذلك.

نوع المقطع	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	المجموع
مجموع المقاطع	53	51	37	141
النسبة المئوية	%37.59	%36.17	%26.24	%100

خصائص النسيج المقطعيّ في القصيدة:

– لقد تعرّضنا إلى أنواع المقاطع وذكرنا ستة منها، وأنّ معظم العلماء ومنهم إبراهيم أنيس يؤكّدون أنّ مقاطع اللغة العربية خمسة فقط[1]، وأنّ تحليل الأبيات الخمسة كشف عن ثلاثة مقاطع فقط ومقدار الشيوع لكلّ مقطع، ولا شكّ أنّ هذا التحليل غير كاف لإعطاء تصوّر شامل ونهائي لقصائد المدوّنة، لأنّ حجم الدراسة ستكون كبيرة جدا ممّا يؤدّي إلى تضخّم حجم الرسالة في عنوان واحد، لذلك ارتأينا أخذ خمسة أبيات من قصيدة واحدة كعيّنة لتبيين أنواع المقاطع، والشيء المهمّ في هذه الدراسة هو توضيح خصائص النسيج المقطعيّ للغة العربيّة عامّة، وفي المدوّنة بصفة خاصة.

أ– يبدأ المقطع في اللغة العربيّة بصامت متبوع بصائت دائما، ولا يكون صامتان في أوّل المقطع، وهو ما عبّر عنه علماء اللغة منذ أكثر من أربعة عشر قرنا أنّ اللغة العربيّة لا تبدأ بساكن ولا تقف على متحرّك.

ب– لا توجد كلمة في اللغة العربيّة تشتمل على أقلّ من مقطع واحد، لذلك يعدّ المقطع أصغر تجمّع صوتيّ فحرف الجر(ب) وحرف العطف(و) وحرف النفي(ما) هي كلمات من ذوات المقطع الواحد، فليس هناك أقلّ من حرف الجر(ب) وحرف العطف(و) على سبيل المثال.

ج– أما بالنسبة لعدد المقاطع في الكلمة الواحدة، التي يتشكل منها النسيج المقطعيّ فلا تتعدّى سبعة مقاطع على حدّ قول إبراهيم أنيس، وهذا مهما اتّصل بها سوابق و لواحق[2].

[1]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 113

[2] –المرجع نفسه، ص 112

د- إنّ أكثر المقاطع شيوعا من خلال تحليل القصيدة هو المقطع القصير(ص ح)، الذي تواتر ثلاث وخمسين(53) مرة بنسبة 37.59%، يليه المقطع المتوسّط المغلق(ص ح ص)، الذي تواتراحدى وخمسين(51) مرة بنسبة 36.17%، ثم المقطع المتوسّط المفتوح (ص ح ح) الذي كان تواتره سبعا وثلاثين (37) مرة بنسبة 26.24% ، وقد أشار النحاة القدماء إلى ميل اللغة العربيّة إلى المقاطع الساكنة حين قرّروا استحالة اجتماع أربعة متحرّكات في الكلمة الواحدة ...وما عبّر عنه المحدثون أنّ اللّسان العربيّ ينفر من توالي أربعة مقاطع متحرّكة ...وأباحوا توالي أربعة مقاطع ساكنة مثل كلمة (اِسْتَفْهَمْتُمْ)[1] .

هـ- تجيز العربيّة تتالي المقطع القصير(ص ح)، والمقاطع المتوسّطة المغلقة (ص ح ص)، وكذا المقاطع المتوسّطة المفتوحة(ص ح ح)، وبالرجوع إلى أبيات القصيدة الخمسة نجد أنّ المقطع المتوسّط المغلق توالى ثلاث مرات متتالية في صدر البيت الثالث، وأربع مرات في عجزه على سبيل المثال، أمّا المقطع المتوسّط المفتوح فتتالى مرّتين فقط.

و- تقع الأنواع المقطعيّة القصيرة(ص ح) والمتوسّطة بنوعيها المفتوحة(ص ح ح) والمغلقة في أول الكلمة، أو في وسطها، أو في آخرها، ويطلق عليها اسم المقاطع الحرة (Free syllabe).

ز- من خصائص المقاطع في اللغة العربيّة الوضوح السمعي في بعض المقاطع، وتسمى بـ "المقطعية"، والمقاطع التي تتميّز بوضوح سمعيّ أقلّ من الأوّلى تسمّى بـ (غير المقطعيّة) وهذا يعني أنّ الأصوات الساكنة أقلّ وضوحا في السمع من أصوات اللين[2].

ح- تشتمل اللغة العربيّة على نوعين من المقاطع :متحرّك وساكن، المتحرّك هو الذي ينتهي بصوت ليّن قصير أو طويل، والساكن ينتهي بصوت ساكن .

وبناءً على هذا فإنّ توظيف المقاطع في القصيدة من أبرز التقنيات الصوتيّة في الخطاب اللغويّ، وعاملا مهمّا في البنية الصوتيّة، وهوالعنصر ومحرّك إيقاع القصيدة الداخليّ، وتتابع المقاطع يضفي

---

[1]-المرجع السابق، ص113

[2]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 110

نوعا من التناغم والتلاؤم بين أجزاء القصيدة، ممّا يؤدّي بنا إلى القول إنّ المقاطع أسهمت بشكل لافت في إبراز بعض القيم الصوتيّة.

خاتمة الفصل:

تناولت في بداية هذا الفصل الأصوات لأنّها حدّ من حدود اللغة و التحليل اللغويّ ، والمقوّم المادي للسان، وبيّنت الذين تناولوها من القدماء والمحدثين، ثم عرّجت إلى أهمّيتها كونها اللبنات الأولى في بناء الكلام، واعتبارها المحطات الأولى في العمليّة الكلاميّة والإبلاغيّة، ثم انتقلت إلى مفهوم الإيقاع باعتباره ظاهرة فنيّة تنبثق عنه النغمات التي تميل إليها قلوب المتلقّين، إضافة إلى الوظائف الدلاليّة التي يسعى الشاعر إلى تحقيقها قصد التّأثير والإقناع، ثم انتقلت إلى الإيقاع الداخليّ المتمثل في الجناس والترصيع وما ينتج عنهما من موسيقى عذبة تحبّبها آذان المتلقين، واستخرجت هذين الضربين من المدوّنة كلّ ضرب بأنواعه.

أمّا الإيقاع الخارجيّ المتمثّل في البحور والقوافي، واستخرجت عيّنة من البحور التي نظم عليها الشاعر ونسبة كلّ بحر ورتّبتها ترتيبا تنازليا، فكانت أعلى نسبة لبحر السريع حيث بلغت 14.38%، كما أحصيت عدد القصائد في المدوّنة فوجدت النتف ذات البيتين هي الأكثر في المدوّنة وهذا يدلّ على تعدّد الأغراض، وأغلبها لا تدعو إلى الإطالة، ثم مثّلت بأربعة بحور التي تواترت بكثرة وهي:السريع، الوافر، الكامل، الطويل.

أمّا القافية فبعد التعريف بها بيّنت تشكيلها ثم ذكرت أنواعها مع التمثيل من المدوّنة، ثم انتقلت إلى التنغيم وذكرت أنواعه والمواطن التي يأتي فيها كلّ نوع ووظائفه. وختمت الفصل بالحديث عن البناء المقطعيّ لما له من أهمية في الدراسات اللغويّة، وأشرت إلى أنواع المقاطع ومثّلت لها بخمسة أبيات من قصيدة لتبيين خصائص النسيج المقطعيّ الذي يعدّ عنصرا مهمّا في البنية الصوتيّة وعنصر القصيدة الإيقاعيّ الدّاخليّ إضافة إلى التناغم الحاصل عن تتابع المقاطع.

الفصل الثاني

التشكيل البنويّ

المبحث الأول:

1 – مفهوم الاتّساق.

2 – أدوات الاتّساق .

المبحث الثاني:

1- الاتّساق المعجميّ.

أ- الاتّساق بالتكرار.

ب- الاتّساق بالتّضام.

تتعامل اللسانيات النصّية مع النّصّ على أنّه بنية كليّة، ولهذا اعتنى النصّيون بالترابط النّصيّ ووسائله وجعلوا له أهمية كبيرة في الدّرس اللغويّ المعاصر، وركّزوا عليه على أنّه الخاصيّة الدلاليّة للخطاب، ولما كانت فائدة الخطاب تتجسّد في الترابط بين المستويات اللغويّة في النّصّ الواحد بات من الضروري عدم الفصل بين هذه المستويات، فدراسة الروابط مع المزج بين المستويات يؤدّي بالتّأكيد إلى التماسك، ومن ثمّ تتحدّد النظرة الكليّة للنصّ.

المبحث الأول:

1- مفهوم الاتساق: (cohésion)

أ- مفهومه اللغويّ

جاء في لسان العرب وسق الليل واتّسق، وكلّ ما انظمّ، فقد اتّسق، والطريق اتّسق ويتّسق، أي ينضمّ، وفي التّنزيل يقول تعالى:﴿فَلاَ أُقْسِمُ بِالشَّفَقِ وَاللَّيْلِ وَمّا وَسَقَ وَالقَمَرِ إِذَا اتَّسَقَ﴾ قال الفرّاء: وما وسق أي:وما جمع وضمّ، واتّساق القمر:امتلاؤه واجتماعه واستواؤه ليلة عشرة وأربع عشرة.وقال الفراء:إلى ستّ عشرة فيهن امتلاؤه واتّساقه.والوسق:ضمّ الشيئ، وفي حديث أحد:استوسقوا كما يستوسق جُرْبُ الغنم، أي اجتمعوا وانضمّوا[1].

وفي معجم الوسيط:اتّسق الشيئ، اجتمع وانتظم، والقمر استوى وامتلأ، واستوسق الشيئ: اجتمع وانظمّ، يقال: استوسقت الإبل، والأمر انتظم[2].

ألاحظ أنّ هذه الكلمة تستخدم لغويا في معاني الاجتماع والانضمام والانتظام والاستواء وحمل الشيئ مجتمعا.

ب- مفهومه الاصطلاحي:

ما ألاحظه أنّ استعمال لفظ الاتّساق الاصطلاحيّ ليس بعيدا عن المعنى اللّغويّ، فالمصطلح ظهر عندالغربيين باسم(cohésion) ويعني في مصطلحات لسانيات النصّ بالتماسك حيث يعرّفه

---

[1]- لسان العرب ،مادة (وس ق)

[2]- المعجم الوسيط، مادة (و س ق)

محمدخطابيّ بأنّه:«ذلك التماسك الشّديد بين الأجزاء المشكّلة لنص/ خطاب ما، ويهتمّ بالوسائل اللغويّة (الشّكليّة)التي تصل بين العناصر المكوّنة لجزء من خطاب أو الخطاب برمّته»[1].

كماعُرّف بأنّه«العلاقات أو الأدوات الشّكليّة والدّلاليّة التي تسهم في الرّبط بين عناصر النّصّ الدّاخليّة، وبين النّصّ والبيئة المحيطة به من ناحية أخرى»[2].

ويرى محمد الشاوش أنّه«مجموع الامكانيات المتاحة في اللّغة لجعل [أجزاء]النّص متماسكا بعضها ببعض»[3].

ويرى كلّ من هاليداي ورقيّة حسن أنّ مفهوم الاتّساق مفهوم دلاليّ، إنّه يحيل إلى العلاقات المعنويّة القائمة داخل النصّ والتي تحدّده كنصّ، بالمقابل فإنّ محمد خطابي يرى أنّ «الاتّساق لا يتمّ في المستوى الدلاليّ فحسب وإنّما يتمّ في مستويات أخرى كالنحو والمعجم وهذا مرتبط بتصوّر الباحثين للغة كنظام ذي ثلاثة أبعاد/مستويات:الدلالة(المعاني)، (الأشكال)، والصوت والكتابة(التعبير)يعني هذا التصور أنّ المعاني تتحقّق كأشكال، والأشكال تتحقّق كتعابير وبتعبير أبسط تنتقل المعاني إلى كلمات والكلمات إلى أصوات أوكتابة»[4]

والجدير بالملاحظة أنّ الاتّساق يجب أن يكون مرتبطا بالمستويات اللّغويّة، وهذا الأمر يؤكّد أهميّته الدكتور علي أبو المكارم في قوله:إنّ«الاتّساق اللغويّ لا يمكن أن يعزل مستوى عن مستويات النشاط اللغويّ عن غيره من مستويات هذا النشاط، ويستحيل أن يكون الأداء اللغويّ صحيحا مع فقدان الصحّة في أيّ مستوياته الصوتيّة والصرفيّة والنحويّة والمعجميّة والدلاليّة، فنحو النصّ يدور في ميدان أكثر رحابة واتّساعا وشمولا في المزج بين كل هذه المستويات المتداخلة، حيث لا يصحّ الفصل بينها وبذلك يكون للوصف النّصيّ خاصّية جوهريّة تفرّقه عن الوصف البلاغيّ والأسلوبيّ، أعني شموليّة النظرة أو اتّساع أفق البحث من خلال نماذج نصيّة ثريّة المكونات، تتجاوز حدود النماذج البلاغيّة

[1]–لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص5

[2]– علم اللّغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج1، ص96.

[3]– محمد الشاوش، أصول الخطاب في النظرية النحوية العربية، جامعة منوبة، كلية الآداب، تونس، ط1،2001 ص 124

[4]– لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص15

والأسلوبيّة»[1]، وعليه فإنّ الاتّساق هو تحقيق الترابط الكلّيّ من بداية النصّ إلى آخره، وهذا الأمر صعب البلوغ «إذ تحقيق الاتّساق على هذا المستوى يتطلب قدرة على النظر الشامل، ويستلزم دقّة في تلمّس العلاقات المتشابكة، ويحتاج إلى بصر بأساليب تشكيل الظواهر المشتركة»[2]، وهذا ما تريد اللسانيات النصيّة أن تصل إليه بنظرتها إلى النصّ نسيجا واحدا وبنية كليّة متلاحمة تربطها علاقات متنوّعة،كما يعتبر الاتّساق ضرورة من الضرورات الملّحة الذي يسهم اسهاما كبيرا في توليد الخصائص والقيم الفنيّة والجماليّة في بنية الخطاب عامّة، لأنّ هذه القيم لا يمكن أن تتحقّق بمعزل عن التماسك، فانفلات الروابط اللّغويّة المقرونة بالتعابير والتراكيب والجمل يؤدّي إلى تشتيت النّصّ وتبعثر الدّلالات، ولهذا فإنّ توليد القيم الجماليّة والفنّية توجب على الأديب أن يحكم نصّه بإتقان ويعمل على توازنه وترابطه وتماسكه حتى ينصاع له، ومع رؤاه المعرفيّة وأبعاده الفكريّة وينسجم مع خبرته الجماليّة واستراتيجيّته الدّلاليّة، إذ أنّ موقع التماسك الدّلاليّ مهمّ لقيامه بالدور الأساس في خلق الخطاب وإحالته إلى العلائق المعنوية التي تعمل على انسجامه مع نفسه ومع السياق.

وتحقيق الترابط أمر في غاية الصعوبة، حيث يتطلب القدرة، ويستلزم الدقّة في استعمال الأدوات اللغوية المناسبة في الأماكن المناسبة.

والاتّساق مترجم عن الأنجليزية (Cohesion) وكان في ترجمته اختلافات جمّة، فترجمه محمد خطابي إلى الاتّساق[3]، وترجمه تمّام حسان إلى السبك[4]،وترجمه آخرون إلى التضام، وإلى الترابط، منهم من ترجمه إلى الالتئام[5]، وينقل أحمد عفيفي المصطلح مترجما أيّاه إلى ثلاثة مصطلحات معطوفة وهي السبك أو الترابط، أو التّضام، كما ينقل مصطلحا آخر وهو(Coherence) ويقصد به الحبك أوالتماسك ، أوالانسجام، أوالاتّساق...وبهذا يكون السبـــــك مرتبطا باللفـــظ والحبـــك

---

[1]- علي أبو المكارم، الظواهر اللغويّة في التراث النحويّ، الظواهر التركيبية، القاهرة الحديثة للطباعة، 1968، ص325

[2]- أحمد عفيفي، نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2001، ص96

[3]- محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص5، 6

[4]- روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، علم الكتب، القاهرة، ط1، 1998، ص103

[5]- إشكالات النص، دراسة لسانية نصية، ص221

مرتبطا بالمعنى[1].

وأمام هذه الفوضى المصطلحيّة لم يكن هناك حسم في تحديد المصطلح المناسب، فإنه من حيث الاستعمال في الدّراسات النصيّة يغلب استعمال مصطلح التماسك (Cohesion) ويمكن أن نستأنس إلى صبحي إبراهيم الفقي في ترجمته للمصطلح، حيث يقول:«ونرى- بدلا من هذا الاختلاف – أنّ المصطلحين يعنيان معا التماسك النّصيّ، ومن ثمَّ يجب التوحيد بينهما باختيار أحدهما، وليكن(Cohesion)ثم نقسمه إلى التماسك الشكليّ والتماسك الدّلاليّ، فالأول يهتمّ بعلاقات التماسك الشكليّة، بما يحقّق تواصل النصّ الشكليّ، والثاني يهتمّ بعلاقات التماسك الدّلاليّة بين أجزاء النصّ من ناحية، وبين النّص وما يحيط به من سياقات من ناحية أخرى، ومن ثمَّ فسوف نعتمدعلى مصطلح (Cohesion) بمعنى التماسك في فصول الكتاب كلّها»[2].

ج-أهمية الاتّساق:

تكمن أهميّة الاتّساق في توفير عناصر الالتئام والالتحام، فبه« يتحقّق الترابط من بداية النّصّ إلى نهايته دون الفصل بين مختلف مستوياته اللغويّة حيث لا يعرف التّجزئة، ولا يحدّه شيئ»[3]، وبذلك تتحقّق بنية النصّ الكليّة، ويمكّن من استمراريته، ولأهميّته أيضا «رأينا بعضا من اللغويين جعلوا عناوين كتبهم يحمل هذا المصطلح، مثل كتاب هاليداي ورقية حسن cohesion in English»[4]، فالاتّساق بمثابة الركيزة الأساسيّة للنصّ، وهو يمثّل التّماسك داخل النّص ويرتبط بالأدوات والوسائل الشّكليّة.

2- أدوات الاتساق:

تتضارب الأقوال عن أدوات الاتّساق عند علماء النصّ، «وتختلف في الغالب عن بعضها، غير

[1]- أحمد عفيفي، نحو النص اتّجاه جديد في الدّرس النحويّ، ص90
[2]- صبحي إبراهيم الفقى، علم اللّغة النّصي بين النظرية والتطبيق، ج1، ص96
[3]- أحمد عفيفي، نحو النص اتّجاه جديد في الدّرس النحوي، ص96
[4]- المرجع نفسه، ص93

أن هناك أدوات مشتركة بينهم، وهذا الاشتراك ليس إلا إبرازا لأهميّة الأدوات التي اشتركوا في ذكرها، وهي تمثل الأدوات الرئيسيّة للتماسك النصيّ، ومعظم هذه الأقوال اعتمدت على الناحية النظريّة»[1].

ومن الذين تحدّثوا عن أدوات التماسك "هاليداي ورقية حسن" اللذان يريان أنّ الاتّساق يتجلّى في خمسة عناصر وهي:[2]

1- الإحالة (Reférence)

2- الاستببدال (Substitution)

3- الحذف (Ellipsis)

4- الوصل(Conjunction)

5- الاتساق المعجمي(Lexical cohésion)

غير أنّ دافيد كريستال (David Cristal)يرى أنّ أدوات الاتساق ستة أنواع هي:[3]

1- العطف .

2- المرجعية بنوعيها القبلية والبعدية.

3- الإبدال.

4- الحذف.

5- التكرار.

6- أدوات معجمية.

يتّضح من خلال هذا أنّ أدوات الاتّساق كثيرة ومتنوّعة وقد حصرتُ مظاهر التماسك في خمسة أنوع هي:الإحالة والحذف والتقديم والتأخير، والعطف، و الاتّساق المعجميّ، وسنركز ما كان حظّها أوفر في المدوّنة، وما كان أكثرها إسهاما في تحقيق الاتّساق وهي:

---

[1] – علم اللغة النّصي بين النظرية والتطبيق، ص115

[2] –محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص16وما بعدها

[3] – المرجع نفسه، ص118

1- **الإحالة(Reférence)** تعمّدنا جعل الإحالة في هذا الفصل لأنّ هاليداي ورقية حسن أدرجاها ضمن الاتّساق و أنّ الاتّساق عندهما جزءا من نظام اللغة، مميّزيين بين نوعين من الاتّساق، «اتّساق باعتباره علاقة في النّظام، واتّساق باعتباره إجراء في النصّ »[1].

أ- مفهوم الإحالة:

الإحالة مصطلح قديم، لكنه جديد من حيث استخدامه في حقل لسانيات النصّ، حيث يعرفها جون لوينز بقوله هي:« العلاقة القائمة بين الأسماء والمسميّات، هي علاقة إحاليّة: فالأسماء تحيل إلى المسميّات»[2]، وهي علاقة دلاليّة تخضع لقيد أساسيّ وهو وجوب تطابق الخصائص الدلاليّة بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه، والإحالة ليست شيئا يقوم به تعبيرا ما، ولكنّها شيئ يمكن أن يحيل عليه شخص ما باستعماله تعبيرا معيّنا[3].

وهي عند دوبوجراند «العلاقة بين العبارات من جهة وبين الأشياء والمواقف في العالم الخارجيّ التي تشير إليه العبارات»[4]، غير أنّ التعريف الأقرب إلى معنى الإحالة، هو أنّها علاقة معنوية بين ألفاظ معيّنة وما تشير إليه من أشياء ومعان أو مواقف تدلّ عليها عبارات أخرى في السياق، أو يدلّ عليها المقام وتلك الألفاظ المحيلة تعطي معناها عن طريق قصد المتكلّم، مثل الضمير واسم الإشارة واسم الموصول[5]، فهذه الروابط تشير إلى سوابق أو لواحق مقصودة عن طريق ألفاظ أو عبارات أو مواقف لغويّة، وهي في علم النصّ وسيلة من وسائل الاتّساق تقوم بربط أجزاء النصّ بعضها ببعض وتعمل على تماسكها، فهي تجسّد العلاقات بين أجزاء النصّ، كما تخلق علاقات معنويّة من خلال العناصر الإحاليّة عن طريق عمليتي القصد الدلاليّ إلى ما يشير إليه اللفظ مباشرة أو عن طريق التأويل وذلك عند عدم وجود المحال إليه بشكل مباشر، وما يجب التأكيد عليه أنّ هاتين العمليّتين تخضعان إلى:

---

[1] – محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، ص124

[2] – براون ويول، تحليل الخطاب، ترجمة لطفي الزليطني ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض،، السعودية، ص29

[3] –المرجع نفسه، ص116، 117

[4] – النص والخطاب والإجراء، ص172

[5] – أحمد عفيفي، الإحالة في نحو النص، كلية دار العلوم، القاهرة، ص12، 13

1- أن تتجسّد العلاقة الدلاليّة بين المحيل والمحال إليه.

2- اتّصاف تلك العلاقة بالتوافق، والانسجام من خلال إشراك اللفظ المحيل والمحال إليه في مجموعة من العناصر تؤكّد طبيعة تلك العلاقة، بعضها نحويّ مثل إمكانيّة الإسناد إليه، والأخرى صرفية كالتذكير والتأنيث أو الإفراد والتثنية والجمع، والنصّ هو كاشف كلّ هذه العلاقات[1].

ب- أهميّة الإحالة:

- تكمن أهمية الإحالة من جانب اللفظ حيث تربط اللفظ المحيل بلفظ المحال إليه، ومن الجانب المعنويّ تؤدّي إلى التحام النصّ من الناحية المفهوميّة كذلك، وهي وسيلة اتّساق قويّة لأنّها تصنع ربطا معنويّا وتماسكا دلاليّا ملحوظا وتساعد على تحفيز المتلقّي وانتباهه للعلاقة المعنويّة وإعمال ذهنه بين السابق واللاحق[2].

- تمثّل الإحالة مبدأ الاختصار والايجاز حتى لا تتكرّر الكلمة غير المرغوب فيها.

- توصف الإحالة بـ« مبدإ الدّقّة الدّلاليّة، حيث يشير اللفظ الكنائي إلى ذات أو معنى أوشيئ سابق دون تكراره، إذ تكراره يمكن أن يؤدّي إلى لبس حين يتعدّد في النّصّ الواحد اسم معروف أو علم أو مشترك لفظيّ...فإنّ ذلك يؤدّي إلى تناقض أو غموض»[3].

- تعدّ الإحالة وسيلة من وسائل الربط، حيث تعمل بشكل كبير في كسب النصّ نصّيته.

- وهي عند دي بوجراند من البدائل المهمّة في تحقيق الكفاءة النصيّة، والمقصود بذلك هو «صياغة أكبر كميّة من المعلومات بإنفاق أقل قدر من الوسائل»[4].

ج- عناصر الإحالة:

1- المتكلّم أو الكاتب:حيث تتمّ عنده إلى ما يريد أو يقصده.

2- اللفظ المحيل : وينبغي أن يتجسد هذا العنصر ويكون ظاهرا أو مقدّرا كالضمير أو اسم الإشارة

---

[1] - أحمد عفيفي، الإحالة في نحو النص ، ص 15

[2] - المرجع نفسه، ص 9

[3]- نفسه، ص8، 9

[4] - دي بوغراند، النصّ والخطاب والإجراء، ص299

وهذا ما يؤدّي بنا إلى تغيير الاتّجاه إلى خارج النصّ أو داخله .

3- المحال إليه:وهو عنصر يكون موجودا إمّا داخل النصّ أو خارجه، وهوالذي يجعل القارئ يفهم النصّ ويصل إلى المحال إليه.

4- العلاقة بين اللفظ المحيل والمحال إليه : ينبغي أن يكون هناك تطابق بين اللفظ المحيل والمحال إليه حتى تسهل عمليّة فهم النصّ من قبل القارئ .

د- وسائل الاتّساق الإحاليّة:

هي تلك العناصر التي تعتمد عليها لتحديد المحال إليه سواء كان داخل النصّ أو خارجه، وقد أطلق البعض على هذه الوسائل باسم الأدوات حيث قال براون ويول نقلا عن هاليداي: هي الأدوات التي نعتمد في فهمنا لها لا على معناها الخاص، بل على إسنادها إلى شيئ آخر[1]، وسمّاها دي بوجراند الألفاظ الكنائية[2].

أما عند الأزهر الزناد فيطلق عليها العناصر الإحاليّة، وأشار إلى أنّها تأتي تعويضا عن وحدات معجمية (أسماء مفردة وما يضارعها من المركّبات) يمكن أن يطلق عليها مصطلح العنصر الإشاري[3]، وتشمل كلّ ما يشير إلى ذات أو موقع أو زمن من إشارة أوليّة لا تتعلّق بإشارة أخرى سابقة أو لاحقة، ويشمل العنصر الإشاريّ:

- لفظا مفردا دالّا على حدث أو ذات أو موقع ما في الزمان أو المكان .
- جزء من الملفوظ أو الملفوظ كاملا[4].

وتقسّم العناصر الإحالية إلى: 1- الضمائر. 2- أسماء الإشارة.

والروابط الشّكلية الدلاليّة ذات أهميّة في الدراسات النصّيّة، وتعمل على ربط أجزاء النصّ بعضها ببعض، وتمثّل حصّة الأسد في الروابط النصيّة.

---

[1] - أحمد عفيفي، نحو النص، ص21

[2] - النص والخطاب والإجراء، ص320

[3] - الأزهر الزناد، نسيج النص بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، ط1، 1993، ص115

[4] - المرجع نفسه، ص116

وهي عند خطابي[1]، إقرار استخدام هاليداي لها وذلك أنّ كلّ لغة طبيعيّة تتوفّر على عناصر تملك عناصر الإحالة وهي الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة، وإذا كانت الإحالة ذات علاقة دلاليّة فإنّها تستوجب تطابق الخصائص الدلاليّة بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه ، ومن ثمّ لا تخضع لقيود نحويّة، وقد قسّمت قسمين :الإحالة المقاميّة، والإحالة النصيّة، وتنقسم الإحالة النصيّة إلى قسمين:إحالة قبليّة، وإحالة بعديّة.

ويذهب هاليداي ورقيّة حسن إلى أنّ الإحالة المقاميّة تسهم في خلق النصّ كونها تربط اللغة بسياق المقام إلاّ أنّها لا تساهم في اتّساقه بشكل مباشر، بينما تقوم الإحالة النصيّة بدور فعّال في اتّساق النصّ ولذا يتّخذها الباحثان معيارا للإحالة، ومن ثَمّ يوليانها أهميّة بالغة في بحثهما[2].

ووسائل الاتساق الإحاليّة كما أشار إليها محمد خطابي هي ثلاث : الضمائر، وأسماء الإشارة، وأدوات المقارنة .

أ- الضمائر:

وتنقسم إلى وجوديّة وملكيّة، أمّا الوجوديّة فتنقسم إلى متكلّم ومخاطب وغائب، والملكيّة تنقسم إلى متكلّم ومخاطب وغائب، والوجوديّة هي الدالة على ذات مثل: أنا، نحن، أنت، هو، هي، هم...، والملكيّة مثل: الياء في كتابي، والناء في كتابنا، والكاف في كتابك، والهاء في كتابه، وفي كتابها، وفي كتابهم... ولكن الضمائر المحيلة إلى متكلّم أو مخاطب سواء كانت وجوديّة أو ملكيّة فإنّها تحيل إلى خارج النصّ، وإذا كانت تحيل إلى خارج النصّ فإنّ علماء اللغة النصّيين لا يعولون عليها في عمليّة الاتّساق النصّي[3]؛ والذي يعوّل عليه كثيرا هي ضمائر الغائب التي تحيل إلى داخل النصّ، ومن ثَمَّ تكون الإحالة النصيّة، ممّا تجبر المتلقّي على البحث في النصّ عمّا يحيل إليه الضمير وهذا من قبيل الترابط النصيّ كما يؤكّده النصيّون[4].

---

[1] - لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص17

[2]- المرجع السابق، ص17، 18

[3] - الإحالة في نحو النص (مع تصرّف في الصياغة)، ص23، 24

[4] -المرجع نفسه، (مع تصرّف في الصياغة)، ص24

ب–أسماء الإشارة:

وهي تتساوى مع ضمائر الغيْبَة إلاّ أنّها تحيل إلى ماهو داخل النصّ ويمكن تقسيمها إلى ما يلي:

أ– تقسّم حسب الظرفية إلى ظرفيّة زمانيّة مثل:الآن، غدا، أمس...

ظرفيّة مكانيّة مثل: هنا، هناك، هنالك...

ب– تقسّم حسب المسافة إلى بعيد مثل: ذاك، ذلك، تلك. قريب مثل: هذا، هذه.

ج– تقسّم حسب النوع إلى مذكّر مثل:هذا، ومؤنّث مثل: هذه.

د– تقسّم حسب العدد إلى مفرد مثل:هذا، هذه.

وإلى مثنى مثل: هذا، هاتان. وإلى جمع مثل: هؤلاء.

وأسماء الإشارة بأنواعها تقوم بالربط النصيّ وتستخدم في الإحالات القبليّة والبعديّة وما يمكن الالتفات إليه أنّ المفرد يتميّز بالإحالة الموسّعة كما يشير إليه هاليداي ورقيّة حسن لأنّ ذلك يمكن الإحالة إلى جملة بأكملها أو إلى جمل متتالية[1]، لأنّ الإشارة باستعمال هذا تحيل إلى نصّ كامل.

ج–أدوات المقارنة:

وهي كلّ الألفاظ التي تؤدّي إلى المطابقة أوالمخالفة أو الإضافة، وهي تعمل على ربط السابق باللاحق، ومن هذه الأدوات: مثل، مشابه، علاوة على، بالإضافة إلى، أكبر من، كبير عن، كبير مثل، مقارنة بما، أسوة بـ ، فضلا عن[2]...

يقول محمدخطابي عن هذه الوسيلة:«أمّا من منظور الاتّساق فهي لا تختلف عن الضمائر وأسماء الإشارة في كونها نصيّة، فهي تقوم مثل الأنواع المتقدّمة لا محالة بوظيفة اتّساقية»[3].

د– اسم الموصول:

أشار الأزهر الزنّاد إلى أنّ هذا النوع لا يملك دلالة مستقلّة بذاته فهو بحكم إبهامه يحتاج إلى صلة تفسّره وتفكّ إبهامه، لذلك فالصلة ينبغي أن تكون معلومة للسامع في اعتقاد المتكلّم قبل ذكر

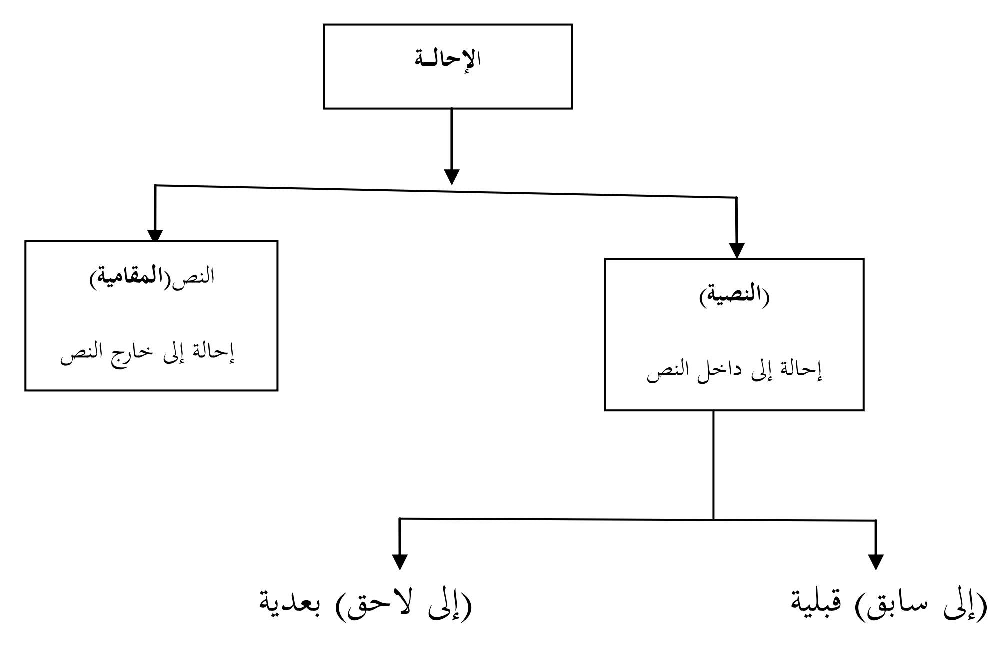
---

1 – الإحالة في نحو النص، ص25

2 – المرجع نفسه، ص26

3 – لسانيات النص، مدخل إلى استراتجيات الخطاب، ص19

الموصول[1]، ويقسّم اسم الموصول إلى عامّ وخاصّ أما العامّ فمثل: مَنْ و ما، وأمّا الخاصّ فهو يشارك بقيّة الروابط في عملية التعويض حيث أنها تعوّض عما تحيل إليه، وتقوم بالربط من خلال ذاتها ومرتبطة بما بعدها بصلة الموصول التي يجب أن تكون معلومة لدى المتلقّي، كما أسلف ذكره قبل ذكر اسم الموصول، ويمكن إجمال أنواع الإحالة في الشكل التالي :



تعمل الإحالة المقاميّة على انسجام النصّ مع مقامه، حيث أنّها تسهم في خلق النّصّ لكونها تربط اللغة بسياق المقام، إلا أنّها لا تسهم بشكل مباشر في عمليّة الربط، بينما الإحالة النصيّة تقوم بدور فعّال في خلق النّصّ واتّساقه[2]، ويمكن أن نمثّل للإحالة في المدوّنة بقوله:(الكامل)

سَــلِ المِلِكَ الكَـريـمَ إِلاَمَ تَبْنِي ‏ ‏ ‏ ‏ وَأَيْنَ؟ وَقَدْ تَجَاوَزْتَ السَّمَاءَ [29/1]

أَجِـــدَّكَ لاَ بَـــرَاكَ اللهُ إِلاَّ ‏ ‏ ‏ ‏ عَــلاءً أَوْعَطَــاءً أَوْ وَفَــاء [29/2]

مَنَحْتُكَ مِنْ سَوَاءِ الصَّدْرِ وِدًّا ‏ ‏ ‏ ‏ يَكَادُ لِفَرْطِهِ يَرْوِي الظِّمَاء [29/4]

فَضَّلْتهُمْ نَدَى وَفَضَّلْتَ مَـالاً ‏ ‏ ‏ ‏ وَمَنْ طَلَبَ الثَّنَاءَ رَمَى الثَّرَاء [29/7]

---

[1] –الأزهر الزناد، نسيج النص، ص118

[2] – أحمد عفيفي، الإحالة في نحو النص، ص50، 51

يتساءل الشاعر في هذه الأبيات عن الملك الذي يبني القصور الفخمة إلى حدّ المبالغة في قوله: (وقد تجاوزت السماء) وأنّ هذه الأعمال لا براك الله كما يقول، وأنّك لا تخلد في الدنيا وقد فضّلت الملوك وجمعت الأموال ورميت بالرعيّة عرض الحائط، وقد استخدم الشاعر إحالات كما يوضحها الجدول الآتي:

عنوان القصيدة	الإحالة	المحيل	المحال إليه	نوع الإحالة
الملك الكريم	تجاوزت	التاء	الملك الكريم	قبلية
	أجدّك	الكاف	الملك الكريم	قبلية
	منحتك	الكاف	الملك الكريم	قبلية
	لفرطه	الهاء	الودّ	قبلية
	فضّلتهم	الهاء	الملوك	قبلية

استعمل الشاعر الإحالة القبلية في جميع الأبيات، وكانت وسيلة الربط الإحاليّة ضمائر المخاطب كالكاف في أجدّك، والتاء في تجاوزت، وضمائر الغائب كالهاء في الألفاظ التالية:قرطه وفضلتهم واقتناها، وتمثّل هذه الضمائر وسائل قويّة في سبك أجزاء النّصّ.

وقوله:مجزوء الكامل.

يَا مَنْ يَلِي أَمْرَ القَضَا ء وذَاكَ مِنْ سُوءِ القَضَــاء [31/1]

وَيْلٌ لِقَاضِي الأَرْضِ يَوْ م الدِّينِ مِنْ قَاضِي السَّمَاء [31/2]

كَمْ مِنْ يَتِيمٍ قَدْ حَشَوْ تَ غِنَــاهُ فِي ذَاكَ الوِعَــاء [31/3]

وَلَرُبَّ ثَكْلَى قَدْ تَرَكْــ ــتَ بِعَيْنِهَا أَثَرَ البُكَا ء [31/4]

يعتب الهمذاني في هذه القصيدة على القاضي الذي ضرب القانون الشرعيّ والوضعيّ عرض الحائط، وراح يحكم بما يحلو له، وهو غير مبال بذلك، حيث ظلم اليتيم وأخذ حقّه كما ظلم الثّكلى وأخذ حقّها، وترك أعينهم تنهمر بالدموع، فهذا القاضي سوف يعاقبه قاضي السماء على هذه الأعمال، فالله تعالى يمهل ولا يهمل، وتتجلّى الإحالات التي وظّفها الشاعر في الجدول الآتي:

عنوان القصيدة	الإحالة	المحيل	المحال إليه	نوع الإحالة
ويل لقاضي الأرض!!	ذاك من سوء	ذاك	سوء القضاء	بعديّة
	حشوت	التاء	القاضي	قبليّة
	غناه	الهاء	اليتيم	قبليّة
	ذاك الوعاء	ذاك	الوعاء	بعديّة
	تركت	التاء	القاضي	قبليّة
	بعينها	الهاء	ثكلى	قبليّة

استخدم الهمذاني عدّة إحالات، وقد كانت القبلية منها أكثر حضورا في هذه القصيدة من البعديّة التي لم تذكرسوى مرّتين باستعمال اسم الإشارة ذاك الذي يحيل في الأولى إلى عبارة (سوء القضاء)، وفي الثانية إلى الوعاء، وكلّ من الضمائر وأسماء الإشارة تحيل إحالة نصيّة.

ومنه قوله:(الطويل).

أُحَـاذِرُ كَيْـدًا مِنْـكَ طُلاَّبَ أَنْجُـمٍ وَارْقُـبُ رَأْيًا مِنْكَ طُـلاَّعَ أَنْجُدٍ [62/12]

أَفِي مَوْجِبِ الفَضْلِ الذِي أَنْتَ أَهْلُهُ تَوعَّـدَ مِثْلِـي أَمْ قَضِيَـةَ سُـؤْدَدَ [62/15]

وَمَـالِي وَ أَبْـوَابَ الرَّجَا فِيكَ جَمَّـةٌ وَقَفْتُ بِبَابِ مِنْ رَجَائِكَ مُوصَدِ [62/20]

وَلاَ بَـاعُ آمَـالِـي إِلَيْكَ بِقَاصِـرٍ وَلاَ وَجْهُ أَعْمَالِي لَدَيْكَ بِأَسْـوَدِ [62/21]

فَتُبْـدِي لَكَ الأَيَّـامُ مَا أَنا عِنْـدَهُ وَيَأْتِيكَ بِالأَخْبَارِ مَنْ لَم تُزَوِّدِي [62/33]

هذه القصيدة هي في مدح الصاحب بن عبّاد الوزير الأديب ويعتذر له في الوقت نفسه، وقد نسجها على منوال معلّقة طرفة بن العبد في البحر والقافية و في حرف الرويّ، وقد استعمل فيها إحالات كثيرة، والمقاميّة هي التي طغت على القصيدة، والجدول الآتي يبين ذلك:

عنوان القصيدة	الإحالة	المحيل	المحال إليه	نوع الإحالة
مدح واعتذار	أُحَاذِرُ كَيْدًا مِنْكَ	الكاف	الصاحب بن عباد	مقامية
	وَأَرْقُبُ رَأْيًا مِنْكَ	الكاف	الصاحب بن عباد	
	أنت أهله	أنت	الصاحب بن عباد	
	أبواب الرّجا فيك	الكاف	الصاحب بن عباد	
	وقفت بباب من رجائك	الكاف	الصاحب بن عباد	
	ولا باع آمالي إليك	الكاف	الصاحب بن عباد	
	ولا وجه أعمالي لديك	الكاف	الصاحب بن عباد	
	فرأيك	الكاف	الصاحب بن عباد	
	لك الأيام	الكاف	الصاحب بن عباد	

يتّضح من خلال هذا الجدول أنّ الشاعر استعمل إحالات تتنوع بين الضمائر المتّصلة المتمثّلة في الياء، والهاء، والكاف، والضمائر المنفصلة المتمثّلة في الضمير أنت، فهذه الضمائر من بين الوسائل التي تحقّق التماسك الدّاخليّ والخارجيّ، ومن ثَمّ كان التّأكيد على أهميّتها كونها تحيل إلى عناصر سابقة الذّكر، أمّا نوع الإحالة المستعملة، فهي المقاميّة، كونها تحيل إلى الوزير الصاحب بن عباد، كما تحيل بعض الضمائر إلى الشاعر وهذه الضمائر مع اسم الموصول حقّقت اتّساقا وانسجاما للنصّ.

ومنه قوله: (الطويل)

وَأَرْضُــكَ يَا نَحْـلُ العُيُونِ فَإِنَّنِي   فَتَنَــتْ بِذَاكَ الفَاتِـرِ المِتَضَـايِقِ [109/7]

تَزُجُّ بِنَا الأَسْفَارُ فِي كُلِّ شَاهِقٍ   وَتَرْمِي بِنَا الآمَالُ مِنْ كُلِّ حَالِقٍ [109/15]

كَأَنَّ مَطَايَانَا شِفَارُ كَأَنَّمَا   تَمُــدُّ إِلَيْهِــنَّ الفَلاَ كَفَّ سَارِقِ [109/17]

هذه الأبيات قالها الهمذاني في مدح خلف بن أحمد، وهو يصف أرض الممدوح التي فتنته بجمالها المتمثّل في سهولها وجبالها وهضابها، فماكان عليه إلا أن يسافر إليها متّخذا العيس وسيلة سفره،

عنوان القصيدة	الإحالة	المحيل	المحال إليه	نوعها
لك الخير	أرضك ترمي كَأَنَّ مَطَايانا	الكاف الياء كأنّ	نحل العيون الآمال مَطَايانا	بعديّة بعديّة بعديّة

استعمل الهمذاني في هذه الأبيات الإحالة البعدية، وكانت وسائلها الضميرين الكاف والياء وهما يحيلان إلى ما بعدهما، أمّا كأنّ في البيتين السابع عشر فقد أحالت إلى ما بعدها، وهي من أدوات المقارنة، وكلّ هذه الوسائل عملت على اتّساق وانسجام أبيات القصيدة.

من خلال القصائد المختارة نحوصل أهم الخصائص التي تميّزت بها الإحالة في النقاط التالية:

1- غلبة الإحالة النصيّة على الإحالة المقاميّة، وبذلك كان لها إسهام في اتّساق قصائد المدوّنة، والربط بين مختلف أجزاء كلّ قصيدة.

2- غلبة الإحالة القبليّة على الإحالة البعديّة.

3- تعدّ الضمائر أقوى وسائل الاتّساق الإحاليّة، كما وردت أدوات المقارنة وتمثّلت في الكاف وكأنّ التشبيهيتين، وهذه الأدوات تفيد التماثل.

أمّا أسماء الإشارة والأسماء الموصولة فهي قليلة، وتمثّلت في:ذاك، وأحالت إحالة بعديّة، واسم الموصول الذي حيث أحال إحالة قبليّة.

4- الإحالة المقاميّة كانت بواسطة ضمائر المخاطب التي إحالت إلى الممدوحين.

2- الحذف:

الحذف من أهم الظواهر اللغويّة العامّة التي تقع في اللغات، حيث يميل المتكلّمون إلى إسقاط بعض العناصر اللغويّة المفهومة من السياق، وهذه الظاهرة لا يخلو منها الشعر العربيّ، وهو من الموضوعات التي دخلت حيّز البحث الأسلوبيّ، والنحويّ، والبلاغي في الدراسات النصيّة الحديثة .

ويستمدّ الحذف أهميّته من أنّه لا يورد المنتظر من الألفاظ، ومن ثمّ يفجّر شحنة فكريّة في ذهن المتلقّي توقظ ذهنه، وتجعله يتخيّل ما هو مقصود. وهذا التخيّل الذي يصدر عن المتلقّي يؤدّي إلى حدوث تفاعل خاصّ بينه وبين المرسل قائم على الإرسال غير التام من قبل المرسل ممّا يستوجب على المتلقّي تكملة هذا النقص[1]، إذ أنّه يعطي الفرصة للكشف عن المحذوف ونعته وتقديره، والاستئناف لابدّ فيه من الحذف، وهي طريقة في الرّبط أفضل من الاعتماد على الذكر[2]، ولقيمتة في إحداث الترابط النصيّ عالجه النحاة والنقاد وتحدّث عنه الجرجاني فقال:«هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنّك ترى به ترك الذكر، أفصحَ من الذكر، والصمتَ عن الإفادة أزيدَ للإفادة، وتجدُك أنطقَ ما تكون إذا لم تنْطِق، وأتمَّ ما تكون بيانًا إذا لم تُبِنْ»[3].

وعرّفه دي بوجراند بقوله:« هو استبعاد العبارات السطحيّة التي يمكن لمحتواها المفهوميّ أن يقوم في الذهن أو أن يوسّع أو أن يعدّل بواسطة العبارات الناقصة»[4].

ومنهم يذهب إلى أنّه «عدول المتكلّم عن ذكر عنصر أو أكثر من الكلام اختصارا»[5]

1- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، ط1، 2008، ص137

2 - في اللسانيات ونحو النص، ص233

3- الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص146

4 - النص والخطاب والإجراء، ص 301

5- إشكالات النص، دراسة لسانية نصية، ص356

وللحذف دور فعّال في الربط بين أجزاء النصّ ممّا يؤدّي إلى اتّساقه كما يثير الانتباه ويلفت النظر ويحيل إلى التفكير ممّا يشرك المتلقّي في الخطاب الموجّه إليه«وإن كان هذا الدور مختلفا من حيث الكيف عن الاتّساق والاستبدال والإحالة، ونظن أنّ المظهر البارز الذي يجعل الحذف مختلفا عنهما هو عدم وجود أثر عن المحذوف فيما يلحق من النصّ»[1].

غير أنّ الحذف لا يحسّن في كلّ حال، إذ إنّه يترك في نفس المتلقّي الذي يعتبر ركنا هامّا في العمل الأدبيّ فسحة لتخيّل ما يقصده الشاعر، شريطة أن لا يحدث قصورا في المعنى، وثغورا في المبنى، وعلى المرسل أن يتأكّد من وضوح المحذوف في لبّ المتلقّي، وتمكّنه من تخيّله.

و تتمثل أهمية الحذف في:إثارة الانتباه ولفت النّظر، والبعث على التّفكير في المحذوف، فتحدث عملية مشاركة المتلقّي في الرسالة النّصيّة الموجّهة إليه.

فالحذف – إذن- هو انحراف عن مستوى التعبير العاديّ. و خروج عن النمط المألوف والشائع في التعبير، أو بالأحرى هو خرق للسنن اللغويّة، ومن هنا كانت أهميّته وتأثيره.

ونجد صور الحذف في المدوّنة حاضرة، وسنقتصر على أكثرها ورودا وهي كما يلي:

أولا: الحذف في الأسماء، وينقسم إلى ثلاثة أقسام:

1- حذف المسند إليه في صدر البيت.

2- حذف المسند إليه في عجز البيت.

3- حذف المسند إليه في الصدر والعجز معا.

ثانيا:الحذف في الأفعال، وينقسم إلى:

1- حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول المطلق عنهما.

2- حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول به.

3- حذف المسند والمسند إليه لوجود قرينة على حذفهما.

ثالثا :الحذف في الحروف.

[1] – لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص22

1- حذف همزة الاستفهام.

2- حذف لا النافية.

3- حذف حرف النداء .

4- الحذف في التركيب الشرطي.

أولا: **الحذف في الأسماء**:

تتكون الجملة المفيدة من ركنين أساسيين هما: المسند إليه والمسند.

والمسند إليه هو المبتدأ، واسم الفعل الناقص، واسم الحرف النّاسخ، والفاعل ، ونائبه.

والمسند هو خبر المبتدأ، وخبر الفعل النّاقص، وخبر الحرف النّاسخ، والفعل، واسم الفعل.

والمقصود بالمسند إليه المحذوف في الجملة الاسمية هو المبتدأ، وقد ورد في ثلاث صور :

1- **الصورة الأولى** : حذف المسند إليه في صدور الأبيات.

ورد المسند إليه محذوفا في موضع الوصف، ويشكّل هذا الحذف ظاهرة أسلوبية لتواتره بكثرة، وكان المسند في هذه المواضع، (أخوان، وجه، ليل، أرض، شيئ، جيش، شمائل،بحر...)

أ- حذف المسندإليه في الوصف:

ورد المسند إليه محذوفا في مجال الوصف بكثرة، وسنوجز ذلك في أمثلة للتوضيح

كما في قوله:[مجزوء الكامل].

وَجْهٌ كَجَيْشِ الرُّومِ قَدْ   لاَقَى مِنَ الصَّدْغَيْنِ زَنْجَا[54/12]

وقوله:[السريع].

أَرْضٌ مِنَ المِسْكِ وَوَشْيٌ مِنَ الـ   طّلِّ عَلَى فُرُشٍ مِنَ الرَّنْدِ[63/3]

وقوله :في وصف كرسي[الكامل].

شَيْءٌ يَسُرُّكَ عَكْسُهُ وَيَسُرُّنِي   إنّ كُنْتَ مُنَفِّذُهُ يَدى أَصْحَابِي[41/5]

حذف المسند إليه في هذه المواضع من الأبيات، وفي مواضع أخرى وردت في مجال الوصف بغرض التعظيم وإضفاء مهابة على الوصف،كما جيئ بهذا الحذف بغرض التشويق ودليل هذا مجيئ المسند

في كلّ هذه المواضع في أوّل صدر البيت، هو جعل المسند مفتاحا أوشفرة للبيت ينطلق منه الشاعر، ويبني عليه أفكاره ومعانيه[1].

و سبب الحذف أيضا ربما لسلامة الوزن، وهنا الحذف في الأبيات أفضل من الذكر لأن ذكر المحذوف يتسبب في انكسار الوزن، وفساد المعنى.

وتأتي في هذه المواضع ألفاظ بعينها وقع كلّ منها مسندا من مثل: "وجه" ويقصد به وجه الطبيعة وماتحتويه من أشجار وأزهار فلكثرتها شبّهت بجيش الروم، وأرض جورجان وصفها بالمسك والوشي، ويقصد بذلك أنّها أرض خصبة حسنة ألوان الأزهار، وكأنّها تحفة في يد فنّان، ولفظة كرسيّ قال عنه أنّه يسرّك فإذا قرأنا كرسي بالمقلوب وبدأنا بحرف الياء فإنّنا نحصل على لفظة يسرّك، وتقدير المسند إليه المحذوف في المواضع الثلاثة السابقة هو: هوجيش، وهي أرض، وهوشيئ ، وكان يهدف من هذا الحذف بعث الهيبة وجعل البيت ينبني على هذه الكلمة التي تتصدّره.

ب- حذف المسندإليه في المدح:

ومنه قوله في مدح العنبري:[مجزوء الكامل].

لَيْلٌ كَأَنَّ أَبَا شُجَاعٍ بَدْرُهُ　　　يَجْلُو الدُّجَى وَالعَنْبَرِيُّ سِرَاجُهُ[53/5]

ويقول في مدح مشايخ جورجان:[السريع].

شَمَائِلُ الغَيْثِ وَخُلُقُ الصِّبَا　　　لَـهُ وَقَلْـبُ الأَسَـدِ الـوَرْدِ [63/10]

وقوله في مدح الأمير شمس المعالي قابوس:[البسيط].

بَحْرٌ ولَكِنَّهُ طَاف جَوَاهِرُهُ　　　طَامَ عَلَيْنَا ولَكِنْ نَأْمَنُ الغَرَقَا [111/6]

وحذف المسند إليه في المواضع السابقة لإضفاء الهيبة والوقار على الممدوح وتعظيمه، والمدح عند الهمذاني يتّصف بسمة خاصّة، وهي أنّ كلّ الصفات المخلوعة على الممدوحين معنويّة فالممدوح بدر وهو سراج يضيئ دجى الظلام، والممدوح غيث لحسن أخلاقه و كثرة عطائه، وهو بحر لكثرة الإمداد

[1] - الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص141

والعطاء، ولعلّ إضفاء هذه الصفات على ممدوحيه راجع إلى أنّ كلّ من مدحهم أصدقاءه أو حكّام البلاد، والثابت في ذلك هو من أجل كسب الأموال مقابل المدح.

والمسند إليه المحذوف الذي هو المبتدأ في هذه المواضع، والتي وردت في موضع المدح تقديره:هو ليل، وهي شمائل، وهو بحر.

2–**الصورة الثانية**: حذف المسند إليه في أعجاز الأبيات:

ومن صوره مايلي:

قوله:[الكامل].

1– هِيَ كَعْبَةُ الحُجَّاجِ تِلْ لكَ وَكَعْبَةُ المحْتَاجِ هَذِي[69/2]

وقوله:[مجزوء الكامل].

2– لَمُضَرَّجٍ بِدَمِ النُّبُوَّ ةِ ضَارِبٌ بِيَدِالإِمَامَهْ[130/4]

وقوله:[الكامل].

3– هَذَا ابْنُ مَامَة والحَدِيثُ يَطُولُهُ ذُوخَصْلَةٍ وقَد افْتَرَعْتَ خِصَالاَ[121/19]

فتقدير المحذوف في البيت الأول وهي كعبة المحتاج، وفي البيت الثاني هو ضارب بيد الإمامة، وفي البيت الثالث حذف المسند إليه وتقديره هو ذو خصلة، وقد حدث الحذف في هذه المواضع لأنّ المحذوف من الكلام إذا بقي وأعيد ذكره مرة أخرى سيحدث خللا في التركيب ويكون هناك حشو وزيادة لا فائدة منها، ووجوده أيضا يكسر الوزن ويفسد المعنى .

3– الصورة الثالثة: حذف المسند إليه في الصدر والعجز معا:

كقوله :[الوافر] .

1– قَوَافٍ تُسْتَطابُ إِذَا أُعِيدَتْ وَحَسْبُكَ مِنْ مُعَادٍ مُسْتَطَابُ [37/20]

وقوله :[الطويل].

2– بَهْمَةُ مُسْتَحْلٍ مِنَ المجْدِ مُرَّةٌ وَعَزْمَةُ مُسْتَدْنٍ مِنَ الشَّرَفِ البُعْدَا [66/13]

وقوله :[الطويل].

3- سَحَابٌ لَكِنَّ الدَّنَانِيرَ صَوْبُهُ وَلَيْثٌ وَلَكنَّ المُلُوكَ عَقَائِرُهْ [71/14]

حذف المسند إليه في الصدر والعجز معا في هذه الأبيات وتقدير المحذوف في البيت الأول هو: هي قوافٍ، وهي حسبك، وفي البيت الثاني هو:هي بهمة وهي عزمة، وفي البيت الثالث: هوسحاب، وهو ليث، وقد تمّ حذف المسند إليه في الصدر والعجز معا في المواضع السابقة لدلالة المسند عليه، فلا حاجة لذكره، لأنّ ذكره يفسد التركيب، والمتلقّي له دور في تقدير المحذوف والكشف عن إسهامه في التماسك النّصيّ، فإذا كان المتلقّي على دراية بعالم النصّ وسياقاته المختلفة، كان قادرا على اكتشاف المحذوف، ومن ثمَّ يكون أثر الحذف هو توسيع الدلالة لجملة معيّنة إلى جملة أخرى أو إلى جمل تليها، وتتقاطع معها في المعنى نفسه ممّا يساهم في تحقيق التماسك النّصيّ، لأنّ «المحذوف يعامل من ناحية الدّلالة معاملة المذكور»[1]

وأمثلة ذلك كثيرة منها قوله:[مجزوء الكامل].

1- دَارُ النُّبُوَّةِ وَالمُرُو ءةِ وَالخِلاَفَةِ وَالضِّيَافه[102/2]

وقوله:[البسيط].

2- زَمَانٌ فِي قَضِيَتِهِ جُؤُورٌ وَدَوَارٌ بِمَا نَأْبَى دَؤُورٌ[82/3]

وقوله:[الطويل].

3- شَمَاسَةُ قَلْبٍ لَيْسَ يَأْلَف طَائِرُهْ وَعَازِبُ لُبٍّ أَوَّلُ الحُبِّ آخِرُهْ[70/1]

فتقدير المحذوف هو: هي دار النبوءة، وهي دارالخلافة، وهو زمان، وهو دوار، وهي شماسة، وهوعازب. وحذف المسند إليه في هذه المواضع لدلالة المسند عليه، وذكره يفسد المعنى ويخلّ بالوزن العروضي.

ثانيا : الحذف في الأفعال.

1- **الصورة الأولى**: حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول المطلق عنهما.

[1] – علم اللغة النّصي بين النظرية والتطبيق، ص246

شاعت ظاهرة حذف المسند والمسند إليه في التراث العربي شيوعا كبيرا وتعويضهما بالمفعول المطلق، وقد وردت هذه الظاهرة في قوله:[الوافر].

1- وَمَدْحًا لَوْ يُصيبُ عَلَى المِسَاوِي لَعدْنَ مَسَاعِيًا وَشكَ انْقِلاَبِ [37/17]

2- وَلَفْظًا كُنْتُ أَحْسَبُهُ شُرُودًا تُحَاوِلُ دُونَهُ عِصمَ الهِضَـــابِ [37/18]

وقوله :[الرمل].

3- عَجَبًا مِنْ رَجُلٍ ذِي سَعَةٍ تَأخُذُ الأَيَّامُ مِنْ مِنْسَأَتِهْ[46/1]

استغنى الهمذاني عن العناصر الأساسية في الجملة الفعلية المتمثلة في الفعل والفاعل وتعويضهما بالمفعول المطلق، ففي المثال الأول التقدير هو: أمدح مدحا، وفي الثاني أتلفظ لفظا، وفي الثالث عجبتُ عجبا. وقوله:[مجزوء الرمل].

1- قَسَمًا لَقَدْ نَسَجَ الحَيَا خِلَعَ الرُّبَى فَأَجَادَ نَسْجَا[53/1]

وقوله:[الكامل].

2- طَرَبًا فَقَدْ رَقَّ الظَّلاَ مُ وَرَقَّ أَنْفَاسُ الصَّبَاحْ[58/1]

وقوله:[مجزوء الرمل].

3- شَرَفًا كُنَّا بِهِ نَعْـ ـمُرُ للآمَالِ رُبْعَا [98/15]

وقوله:[السريع].

4- مهلاً أَبَا بَكْرٍ فَزَنْدُكَ أَضْيَقُ وأَخْرِسْ فَإِنَّ أَخَاكَ حَيٌّ يُرْزَقُ[106/1]

أسقط الشاعر العناصر الأساسية في الجملة وعوضهما بالمفعول المطلق، فتقدير المحذوف في البيت الأول أقسم لأنّه قطع الشك باليقين بأنّ الربيع فعلا قد أعاد الحياة، وذلك بنسجه الخيوط على الربى، وقد أتى بهذا القسم ليزيل الخلل الذي ما فتئ يراود المتلقي على تصديقه، فحذف المسند إليه والمسند ليدل على عظم المسمّ به، وتقديره في البيت الثاني طربت، وفي الثالث تشرّفنا، وفي البيت الرابع تمهّل، وهذه الظاهرة استخدمها الشاعر في المدح، وإعطاء التجارب والممارسات للآخرين، وفي الرثاء كما في البيت الرابع.

2- **الصورة الثانية:** حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول به. وهذا في قوله:[الطويل]

حَنَانَيكَ مِنْ ظَن لِمولاَكَ جَائرٌ وَلَبَّيْكَ مِنْ رَأْيٍ عَلَى العَبْدِ مُعْتَدِ[62/26]

فالكلمتان المصدرتان (حنانيك، ولبيك) لازمتين للاضافة، ومنصوبتين على المفعولية، ومعناهما تحنّنا بعد تحنّن، و لبّ إلبابا، والتقدير:حننت، ولبّيت، فحذف المسند إليه والمسند وعوضا بالمفعول به في بداية كل من الصدر والعجز، فكان المفعولان دعامة في اتّساق النص وانسجامه.وقوله:[الطويل].

1- أَرَى كُلَّ مَمْدُودٍ عَلِيَّ حِبَالَةً وَكُلَّ خَيَالٍ قَاعِدًا لِي بِمَرْصِدِ [61/7]

2- وأَحْسَبُ زِرِّي قَابِضًا بِمَخْنَقِي وَمَحْمَلَ سَيْفِي آخِذًا بِمَقْلَدِي [61/8]

وقوله :[البسيط].

3- اسْتَوْدَعَ اللهُ عَيْنًا تَنْتَحِي دَفَعًا حَتَّى تَؤُوبَ وَقَلْبًا يَرْتَمِي لَهَبَا[33/11]

في هذه الأمثلة الثلاثة حذف المسند إليه وهو(الفعل أرى)في بداية عجز البيت الأول، والمسند (الفاعل الضمير المستتر)، وتمّ الاكتفاء بالمفعول به عنهما، وهو(كُلَّ) ومثل هذه التراكيب شائعة في العربية، وتقدير الكلام في الأوّل وأرى كلّ خيال قاعدا، والتقدير في الثاني وأحسب محمل سيفي آخذا، حيث أنّ الفعل أحسب متعد إلى مفعولين، ومفعولاه هما محمل وآخذا على التوالي، أمّا الحذف في البيت الثالث فيتمثل في حذف المسند إليه(الفعل استودع) والمسند (لفظ الجلالة الله) في عجز البيت، وتقدير الكلام واستودع الله قلبا...فالحذف في هذه الأبيات ساهم في تماسك النصّ لأن إعادة ذكر المحذوف يجعل البيت مليئا بالحشو الذي لا فائدة فيه، ولذلك« فإنّك ترى به ترك الذّكر،

أفصح من الذّكر، والصّمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمَّ ما تكون بيّنا إذا لم تُبِنْ»[1]، كما يؤدّي إلى إفساد المعنى، وفضيلة الايجاز عند العرب أفضل من الإطناب، حيث يقول ابن جني:«واعلم أنّ العرب إلى الإيجاز أميل، وعن الإكثار أبعد.ألا ترى أنّها في حال إطالتها وتكريرها مؤذنة باستكراه تلك الحال وملالها، ودالة على أنّها إنّما تجشّمتها لماعناها

[1] - دلائل الإعجاز، ص146

هناك وأهمّها، فجعلوا تحمّل ما في ذلك على العلم بقوة الكلفة فيه، دليلا على إحكام الأمر فيما هم عليه»[1]، يخبر ابن جني أنّ العرب تميل إلى الإيجاز دائما، حيث أنّها أنّها تلجأ إلى الحذف لتجنّب الحشو، وعلى المتلقّي أثناء القراءة الواعية أن ينتبه إلى المحذوف وسبب الحذف في ذلك.

ثالثا :الحذف في الحروف.

1- حذف همزة الاستفهام.

حذف همزة الاستفهام جائز سواء أتقدمت على"أم" أم لم تتقدمها ومثال ذلك قوله:[الطويل].

يُذَكِّرُهُمْ باللهِ أَلاَّ صَدَقْتُمْ لَدِيَّ أَجِدُّ مَا تَقُولُونَ أَمْ هَزْلُ[120/37]

إذا كان هذا البيت من القصيدة التي هي في مدح الأمير خلف بن أحمد فإنّنا ندرك أنّ حذف الهمزة جعل الأسلوب يتحول من الإنشاء إلى الخبر، فكأنّه يشير إلى الأبيات ويقرّر بأن "يذكرهم بالله"، فحذف الهمزة من أَجِدُّ والتقدير أأجدّ وهذا الحذف أضفى على المعنى تقريرا وإثباتا.

ويقول أيضا:[الطويل].

أَفِي مَوْجِبِ الفَضْلِ الذِي أَنْتَ أَهْلُهُ تَوَعَّدٌ مِثْلِي أَمْ قَضِيةُ سُؤْدُدِ[62/15]

حذفت الهمزة من الشطر الثاني للبيت، وتقديرها أتوعد مثلي، وحذفها جاء ملائما للغرض الذي نظمت من أجله هذه القصيدة وهو المدح (مدح الصاحب بن عباد الوزير) إذ أنّ الشاعر يبدو وكأنّه لا يعلم أيّ الأمور أصوب أهو توعّد مثلي أم قضية سؤدد، وهي مبالغة مناسبة للمدح .

وقوله أيضا :[الكامل].

سُحُبُ الرَّبِيعِ الغُرِّ أَمْ شُهُبُ الدُّجَا أَمْ شُمُّ رَضْوى أَمْ أسود غِياضٍ[91/15]

البيت من القصيدة التي يمدح فيها رئيس هراة، فالشاعر لما رتع بين الغدران والرياض ورأى تلك المناظر المبهرة تظاهر أنّه لم يعرف أي الأمور أصوب، فيتساءل أهي سحب الربيع، أم شهب الدجا، أم شم الرضوى، أم أسود غياض، فحذف همزة الاستفهام وتقدير المحذف أسُحُبُ الرَّبِيعِ الغُرِّ، وهذا ليلائم الغرض المتمثل في المدح، وإن كان البيت يشتمل على الوصف، وكل هذا مبالغة مناسبة .

[1]- ابن جني، الخصائص، ج1، ص86

2- **حذف لا النافية بعد "حتى"** ومثاله قوله:[البسيط]

اسْتَوْدَعَ اللهُ عَيْنًا تَنْتَحِي دَفَعًا حَتَّى تَؤُبَ وَقَلْبًا يَرْتَمِي لَهَبًا[33/11]

أي: لاتؤوب

فحذف لا بعد "حتى" جعل المعنى المتمثل في الشطر الأول محقّقا لا محالة، إذ وقع المعنى المفهوم من شطره الأول.

وقوله أيضا:[الطويل].

فَيَا قَلْبُ هَذَا العِشْقُ حَقًّا وَهَذِهِ مَوَارِدُهُ حَتَّى تَبِينَ مَصَادِرُهُ[70/5]

أي حتّى لا تبين مصادره.

وحذفها في هذا الموضع أفاد التأكيد، فهوينادي القلب و يريد أن يقول، إنّ العشق حقا وهذه موارده تبين مصادره.فحذف"لا" بعد حتّى جعل المعنى المتمثل في الشطر الثاني محقّقا، لوقوع المعنى مفهوما في شطره الأول.

ومنه قوله:[السريع].

فَإِنْ مَدَدْتُ يَدِي يَوْمًا فَلاَ رَجَعَتْ حَتَّى يعُودَ عَلَى سُتْسِه النُّوقُ[107/12]

أي حتى لا يعود ...

فحذف "لا"بعد حتّى جعل المعنى واضحا في شطره الأول، وجعل المعنى محقّقا في الشطر الثاني، كما أنّ حذفها في هذا الموضع كان ملائما للموقف وهوموقف المدح.

3- **حذف حرف النداء** .

ويرد حرف النداء في عدّة مواضع .

أ- قد يكون المنادى مضافا إلى ياء المتكلم، وموقعه صدارة البيت نحوقوله:[الطويل].

خَلِيلِيَّ وَاهًا لِلَّيَالِي وَصَرْفِهَا لَقَدْ ثَقَّفَتْ إلاَّ كُعُوبَ خَلاَئِقِي[109/8]

يشمل البيت على مسحة من الحسرة، والحزن، وألفاظ البيت(الليالي، صرفها، واها) تشير إلى ذلك، فمخاطبة الصديق من عادات الشعراء، ويقال إنّ الشاعر عندما يفعل ذلك إنّما يخاطب واحدا ويخرج

كلامه مخرج الخطاب مع الاثنين[1]، ووقوع الحذف في هذا الموضع لقرب خليليه، بحيث لايحتاجان إلى النداء، لذلك فليس ثمة داع لذكر الأداة.

ب- وتحذف الأداة مع المنادى المضاف إلى ياء المتكلم(مَوْلاَيَ) كقوله:[السريع].

مَوْلاَيَ إِنْ عُدْتُ وَلَمْ تَرْضَى لِي   أَنْ أَشْرَبَ البَارِدَ وَلَمْ أَشْرَبِ[43/1]

أي:يا مولاي...

والمنادي يتصدر البيت وهو علي بن مسكويه رسول فارس وكان الهمذاني بالقرب منه ولذلك استغنى عن ذكر حرف النداء .

ج- ويأتي المنادى مضافا إلى اسم علم كقوله:[مجزوء المتقارب].

أَبَا بَكْرٍ اسْمَعْ وَقُلْ كَيْفَ ذَا   ولَسْتُ بِسَمْعَةِ الصَّائِتِ[45/2]

حذف حرف النداء لأنّ التقدير هو (يا أبا بكر) وسبب الحذف لأن المنادى هو الخوارزمي وكان قريبا منه، والدليل على قربه استعماله لفعلي الأمر: اسمع، وقل، ولذلك استغنى عن الأداة.

د- ويأتي المنادى مضافا إلى اسم معرفة.كقوله:[الكامل].

زَيْدَ الفَوَارِسِ والأُعَيْسِرِ والفتى   قَيْسُ بنُ مَسْعُود وَذَا الأَحْفَاضِ[92/17]

خَالَ الفَرَزْدَقِ ذَالفَعَالِ وَأَرْشَدَا   سَهْمٌ وَضَنْءٌ مُزَاحِمُ بنُ عِيَاضِ[92/18]

وقوله: [الطويل].

أَبَا الفَضْلِ لاَ تَشْدُدْ يَدَيْكَ عَلَى بَطِّي   وَلاَ تَكُ مِنْ لَفْظِي وَخَطِّي فِي خَطِّ[96/1]

قوله:(الوافر).

أَخَا العِشْرِينَ أَنْتَ مِنَ المَعَالِي   بِمَنْزِلَةِ الحُسَامِ مِنَ القِرَابِ[37/27]

وتقدير الحذف يازيد الفوارس، ويا خال الفرزدق، ويا أبا الفضل، فالمنادى في كل هذه الحالات منصوب لأنه مضاف، وسبب حذف حرف النداء لأنّ المنادى هو رئيس هراة قريب من الشاعر. وأبو الفضل هو صديق الشاعر وقريب منه، وأخا العشرين هو ابن قاضي هراة. فالممدوحون في هذه

[1]- الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص155

الأبيات كلّهم كانوا بالقرب من الشاعر ولذلك استغنى عن استعمال الأداة، ومن هنا نرى أنّ حذف حرف النداء، شكّل ظاهرة أسلوبية، لتواتره بكثرة، أمّا حرف النداء الذي يقدّر في كل موضع الحذف فهو "يا" ولا يقدر سواه ، ذلك أنّ "يا"هي أم حروف النداء وأكثرها استعمالا[1].

4- الحذف في التركيب الشرطيّ:

تتركب الجملة الشرطية من أداة الشرط وجملة الشرط وجملة جواب الشرط.والمعنى الذي تشتمل عليه جملة الشرط يرتبط بالمعنى الموجود في جملة الجواب، بحيث يصبح التركيب الشرطيّ في نهاية الأمر تركيبا واحدا[2]،ومن المحذوفات في التركيب الشرطي، أداة الشرط وفعله.

ورد التركيب الشرطيّ الخالي من الأداة وفعلها في موضع واحد، وأداة الشرط وفعل الشرط قد يحذفان بعد الطلب، والشرط في ذلك أن يلي هذا الطلب فعل مضارع مجرد من الفاء يقصد به الجزاء ومنه قوله:[المجتث].

أَدِرْ عَلَيْنَا كُؤُوسًا   نَقْهَر بِهَا الهَمَّ قَهْرَا [83/13]

فقد جاءت جملة الطلب "أدر" بصيغة الأمر، ثم الجملة الفعلية ذات الفعل المضارع المجزوم "تقهر"، وتقدير الكلام إن تدر علينا كؤوسا نقهرها الهمّ، أي أنّ الفعل المضارع "نقهر"مجزوم على تقدير أداة الشرط "إن" المحذوفة .

ويكون الحذف في التركيب الشرطيّ بعد لولا الامتناعية واجبا كما في قول الهمذاني:[الطويل]

وَلَوْلاَ اشْتِعَالُ النَّارِ فِي يَابِسِ الغَضَا   لَقُلْتُ وَهَبَنِي لاَ أَقُولُ وَلاَ أدْرِي[72/20]

وقوله أيضا:[الطويل].

كَأَنَّ سَمَاءَ الدَّجْنِ لَولاَ انْقِشَاعُها   يَدَا خَلَفٍ عِنْدَ النَّدَا والصَّوَاعِقِ[110/22]

وقوله:[الطويل].

أَلَمْ تَرِنِي قَيَدْتُ فِي طَوْسِ عَزْمَتِي   وَلَوْلاَهُ مَا كَانَتْ عَلَى كَبِدِي تَنْدَى[67/24]

[1]- الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص158

[2]- المرجع نفسه، ص158

فجواب لولا في كل الأمثلة محذوف تقديره موجود.

حذف الخبر بعد لولا في هذه الأبيات وهو واجب، لأنّ تقدير الكلام في البيت الأوّل لولا اشتعال النار موجودة أو كائنة، وفي الثانية لولا انقشاعها موجود، وفي الثالثة لولاه كانت على كبدي موجودة، ولو أعيد ذكر الخبر في البيتين لَحَدَثَ خلل في النصّ، وجعله مليئا بالحشو والزيادات التي لافائدة من ورائها ، فالحذف ساهم في ترابط النّصّ وتماسكه.

يعود الحذف عند الهمذاني إلى تقيده بما تعارفت عليه مدرسة الصنعة اللفظية في لغة إبداعها وإلى كل ما ينسجم معها في إيجاد مجال ذهني يتحدث فيه أو بما يقصد منه، وعلى هذا تتأسس نظرته إلى المحذوف الذي يرتبط في غالب ديوانه بالمقام الذي يتحدث منه أو عليه أو لعظمته، فمبرّرات الحذف هو جعل المعنى مبنيا على المحذوف، وجعل كلّ المعاني تدور حوله، وهذا السبيل محاكاة لأسلوب الشعراء السابقين، كونه لا يخرج عن العرف الشعري العربي المتوارث، وهذا لا ينفي أنّ من مسبّبات الحذف عنده وجود قرينة على الحذف في السياق أو لقلّة الأهمية.

3- التقديم والتأخير:

اللغة نظام من الكلام مرتبط ببعضه متناسق الأجزاء، يخضع لنظام معين في الترتيب، وقد قسّم النحاة العرب «الجملة إلى مسند ومسند إليه ومتعلقات الإسناد»[1]، وإذا كان للجملة العربية نظام وترتيب معينين فهذا لا يفرض على أيّ كان المساس به، بل هناك تغيرات تطرأ على تغيير هذا النظام « بحيث يقدّم عنصرا ويؤخّر آخر»[2].

يعتبر التقديم والتأخير مظهرين من المظاهر الدّالة على براعة الأديب، ومهارته، وقدرته على التّفنّن في استخدام المفردات والتراكيب، لأنّ فيه خرق للقواعد المألوفة، وفيه تنشيط لذهن المتلقّي، للبحث عن المواطن التي وقع فيها هذا الخرق للقواعد، والمخالفة للسياق« الذي يعتبر كأنّه هدوء عام في المناخ اللغوي، أمّا التقديم والتّأخير فكأنّه تيار هوائي أو مائي أحدث خلخلة وارتباكا في الهدوء العام الذي

[1] – الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص203

[2]– المرجع نفسه، ص203

كان مسيطرا فيما سبق»[1].

ما وهما من المباحث التي نالت حظّها من قبل البلاغيين والنحاة، باعتباره إجراء أسلوبي يلجأ إليهما الشّعراء والكتّاب لِمَ فيهما من غايات التماسك النصيّ، وقد عدّ فيه الجرجاني فصلا كاملا قال فيه: « هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفترُّ لك عن بديعةٍ، ويفضي بك إلى لطيفةٍ، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطفُ لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدّم فيه شيئ، وحوّل اللّفظ من مكان إلى مكان»[2]

وقد قسّم الجرجاني التقديم قسمين :

الأول يقال إنّه على نيّة التأخير، ويراد به كل ما يتقدّم ويبقى على حكمه الذي كان عليه سابقا كالخبر إذا قُدِّم على المبتدأ والمفعول إذا قُدِّم على الفاعل[3].

والثاني تقديم لا على نيّة التّأخير وهذا معناه نقل الشيئ من حكم إلى حكم وجعله في باب غير بابه، وإعراب غير إعرابه فإذا قلب التركيب ضربتُ زيداً إلى زيدٌ ضربته صار زيدٌ مرفوع بالابتداء بعد أن كان مفعولا به، وتتعدّد الصور في التقديم والتأخير لغيايات يريدها الشاعر، وينقسم البحث في صور التقديم والتأخير في شعر بديع الزمان الهمذاني إلى أربعة أقسام:

1- تقديم المفعول به على الفعل والفاعل معا. ومن أمثلة ذلك قوله:(مجزوء الكامل)

1- كَمْ منْ يَتِيمٍ قَدْ حَشَوْ   تَ غِنَاهُ فِي ذَاكَ الوِعَاءِ [31/3]

وقوله: (السريع)

2- ما أَنْسَ لاَ أَنْسَ فَقِيهًا لَنَا   يُكْنَى أَبَا الفَضْلِ السَّمَرْقُنْدِي[63/19]

وقوله: (المتقارب)

3- وَمَنْ طَافَتِ النَّارُ فِي زَرْعِهِ   تَمَنَّى احْتِرَاقَ زُرُوعَ الأَنَامْ[132/2]

---

[1] - شعر بشر بن أبي خازم، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر بغزة، 2008، ص188

[2] - دلائل الإعجاز، ص106

[3] - المرجع نفسه، ص106

تقدّم المفعول به في الأمثلة السابقة عن الفعل والفاعل معا، وقد ورد اسما من أسماء الصدارة التي لها الحق أن تأتي في صدر الكلام أي في أوله ففي المثال الأول المفعول به هو كم، وفي المثال الثاني هو ما وفي المثال الثالث هو من، ولوجاء المفعول به في مكانه لفسد المعنى، واختل الوزن .

2-- تقديم المفعول به على الفاعل.

تتعدّد صور تقديم المفعول به، تبعا لأهداف وغايات ويمكن أن نقسم هذه الظاهرة إلى مايلي:

الصورة الأولى: المفعول به المقدّم أعظم شأنا من الفاعل، والاهتمام ينصبّ على المفعول به.

كما في قوله:[الطويل].

إِذَا بَلَغَتْ بَابَ الوَزِيرِ رِكَابُنَا فَلاَ وَطِئَتْ أَرْضَ الخَصِيبِ وَلاَ مَصْر[72/16]

فالمفعول به المقدم "بَابَ "والفاعل"رِكَابُنَا "

وكذلك قوله:[الكامل].

وَطَلَعْتَ أَسْعَدَ طَالِعٍ فِي مَوْكَبٍ حَسَدَتْ مَطَالِعَهُ بَنَاتُ الأَبْرُجِ [50/6]

فالمفعول به المقدم هو" مَطَالِعَهُ" والفاعل" بَنَاتُ".

الصورة الثانية :المفعول به المقدم ضمير متصل بالفعل،كما في قوله:[الوافر]

وَتُطْرِبُهُ مُغَنِّيَةٌ بِنَاجِذِ ضِرْسِهَا قَرِحُ [56/5]

حيث تقدم المفعول به "الهاء في تطربه" وجوبا على الفاعل "مغنية".

الصورة الثالثة:المفعول به واقعا في أسلوب الاستفهام.

كما في قوله:[السريع].

يَا صَاحِ هَلْ تَذْكُر كَمْ لَيْلَةٍ سَعِدْتُ مِنْهَا بِأَبِي سَعْدِ[63/6]

فتقديم المفعول به "هل" يحدث نوعا من التشويق في ذهن المتلقّي، ولو قلب التركيب إلى صورة أخرى هكذا.

يَا صَاحِ تَذْكُر هَلْ كَمْ لَيْلَةٍ سَعِدْتُ مِنْهَا بِأَبِي سَعْدِ

لانتفت منه الاثارة وزال منه التشويق اللذان كانا بالتركيب الأول.

الصورة الرابعة: المفعول به واقعا في أسلوب الشرط، كقوله: [الطويل].

مَتَى أَتَتِ الشَّيْخَ الجَلِيلَ مَطِيَّتِي فَقَدتُ يَدِي إِنْ لَمْ أَقُدَّ لهَا جِلْدَا[67/21]

المفعول به المقدّم هو"الشّيخ" والفاعل "مطيتي".

3- تقديم الخبر على المبتدأ:

في النحو يكون تقديم الخبر على المبتدإ وجوبا وجوازا وذلك بتوفر شروط خاصة، لكن الأسلوبية تنظر إلى ظاهرة التقديم والتّأخير من ناحية الدلالة التي يتوخّاها المبدع في صور التّقديم المختلفة، وقد تم التركيز على التقديم الجائز في المدوّنة.

يتقدم الخبر على المبتدإ إذاكان شبه جملة (جار ومجرور).

كما في قوله: بالطويل].

لَكَ الخَيْرُ مِنْ طَيْفٍ عَلَى النَّأْيِ طَارِقٍ ثَوَى رَيْثَمَا وَلَى وَلاَ لَمْعَ بَارِقِ[108/1]

تقدّم الخبر(شبه الجملة) الجار والمجرور(لك) على المبتدأ (الخير)، لأنّ الاهتمام منصب على الخير الذي هو الممدوح خلف بن أحمد.

وقوله: [الوافر].

لَكَ الخَيْراتُ إِنْ حَاوَلْتَ دَلاً وَلِي الوَيْلاتُ إِنْ أَزْمَعْتُ نَايَا[140/17]

كذلك تقدّم الخبرالمتمثل في الجار والمجرور(لك) في هذا البيت لأنّ الاهتمام منصب عل الممدوح الصاحب بن عبّاد .

4- تقديم خبر الناسخ على اسمه: هذه الظاهرة أقلّ إذا ما قيست بظاهرة تقديم المبتدإ على الخبر ومثال ذلك قوله: [الطويل].

أَلاَ لاَ يَغُرَّنَّكَ الحُسَيْنُ وَجُودُهُ فَتَرْجُوَ قَوْمًا لَيْسَ فِي كَأْسِهِمْ فَضْلُ [122/7]

جاء خبر ليس (فِي كَأْسِهِمْ) مقدما على اسمه (فَضْلُ) وإن جاء الخبر مقدما وجوبا إلاّ أنّه يعطي دلالات كبيرة موحية، ويدلل على أسلوب الهمذاني بأن يقدم الأشياء التي لها أهمية، سواء كان التقديم وجوبا أوجوازا، فتقديم شبه الجملة (فِي كَأْسِهِمْ) ليبين مدى العلاقة بين الشاعر والممدوح، فالشاعر

وكأنّه يقدّم النصيحة للممدوح، وفي هذه القصيدة يمدح الهمذاني رجلين هما أبو علي الحسين، وأبو الطيب بن سهل، ولعلّ في هذا البيت يوجه الخطاب لأبي الطيب بن سهل، ويقول له لا يغرنك جود الحسين فترجو قوما لايمتلكون فضلا في أعمالهم، فقدّم خبر الناسخ على اسمه.

5- تقديم جملة جواب الشرط على الشرط.

الأصل في ترتيب عناصر الأسلوب الشرطي أن تكون الأداة يليها فعل الشرط فجوابه، لكن الهمذاني خالف هذا النظام، وقدّم جواب الشرط على الأداة والفعل .

ومثال ذلك قوله :[الطويل].

تَزُرْ مَلِكًا يُعْطِي الجَزِيلَ إِذَا صَحَا وَيَضْرِبُ هَامَاتِ المُلُوكِ إِذَا شَدَّا[67/22]

فالترتيب الأصلي هوكالتالي:

تّزُرْ مَلِكًا إِذَا صَحَا يُعْطِي الجَزِيلَ وَإِذَا شَدَّا يَضْرِبُ هَامَاتِ المُلُوكِ

قام الشاعر بالتقديم، ليشير إلى أنّ الممدوح إبراهيم بن أحمد يمتاز بالليونة والشّدّة في الآن نفسه ، فالليونة تتجلّى في إعطاء الجزيل أي التصدق، والشدّة تتجلى في ضرب هامات الملوك. فالتقديم هنا حقّق الهدف الأساس للشاعر من ناحيتين: الأولى غذّى منطق المدح الذي يسعى الهمذاني من ورائه كسب الأموال، والثانية غذّى منطق الفخر لجعل هذا الفخر وسيلة للولوج إلى قصر الملك.

وما يلاحظ في أسلوب الشرط لدى الهمذاني وخاصّة في هذا البيت أنّه وظف أكثر من أسلوب شرط في التركيب الواحد، فالبيت الذي مثّلنا به في تقديم جواب الشرط يشتمل على أسلوبي شرط فالأول كان في صدر البيت: تَزُرْ مَلِكًا يُعْطِي الجَزِيلَ إِذَا صَحَا، والثاني جاء في عجز البيت: وَيَضْرِبُ هَامَاتِ المُلُوكِ إِذَا شَدَّا.

فالملمح الأسلوبي الذي تمّ رصده من خلال الإلمام بالعناصر التركيبية هو جنوح شاعرنا إلى ظاهرتي التقديم والتّأخير لاعتبارات بلاغية وجمالية ولتحقيق الوزن الشعري، ولم يلجأ إلى التقديم والتّأخير كرها ولا اضطرارا، ولكن حسب الحاجة التي يتطلب فيها الخطاب، ويحسن فيه فعل ذلك، ويحقق الحاجة التعبيرية.

4- الوصل والفصل:(Conjonction)

يعدّ العطف عنصر من عناصر الاتّساق المهمّة، فهو يعمل على تماسك الخطاب، وإذا كانت وسائل التماسك الأخرى تعمل على سبك النص وحبكه، فإنّ العطف هو أحد المظاهر في تحقيق الاتساق، وعلى الرغم من أنّ التوابع عامة تسهم فبي تحقيق تماسك النص، إلاّ أنّنا سنقتصر على وسيلة العطف (الوصل) حتى لا يطول المقام بذكر التوابع الأخرى كالنعت والبدل والتوكيد، واختيارنا للعطف من منطق شيوعه وقوة فاعليته في عملية التماسك .

ولم يغفل علماء البلاغة القدماء أهمية العطف في تحقيق التماسك النصي، ولأهميته العظمى فإنّ الجرجاني عقد له فصلا يقول فيه:«اعلم أنّ العلم بما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض، أو ترك العطف فيها والمجيئ بها منثورة، تستأنف واحدة منها بعد أخرى من أسرار البلاغة، وممّا لا يتأتّى لتمام الصواب إلاّ الأعراب الخُلّص، وإلاّ قوم طبعوا على البلاغة، وأتوا فنًّا من المعرفة في ذوق الكلام هم به أفراد.وقد بلغ من قوة الأمر في ذلك أنّهم جعلوه حدًّا للبلاغة، فقد جاء عن بعضهم أنّه سُئِلَ عنها فقال :"معرفة الفصل من الوصل "ذلك لغموضه ودقّة مسلكه، وأنّه لا يكمُل لإحراز الفضيلة فيه أحدٌ، إلا كمل لسائر معاني البلاغة»[1].

كما تطرق الجرجاني إلى الجمل في العربية وصنفها ثلاثة إصناف وهي:

1 – نوع تكون فيه علاقة الجملة الثانية بالأولى كعلاقة الصفة بالموصوف، وهذا النوع لايحسن فيه العطف لأنّ الشيئ لا يعطف على نفسه.

2- ونوع حال الجملة الثانية فيه مع التي قبلها كحال الاسم يكون غير الاسم الذي قبله إلا أنّه يشاركه في حكم، ويدخل معه في معنى، مثل أن يكون كلا الاسمين فاعلا، أو مفعولا، أو مضافا إليه، فيكون حقّها العطف.

[1]- دلائل الإعجاز، ص222

3- ونوع ثالث الجملة فيه ليست من شيئ من الحالتين، وحق هذا النوع ترك العطف البتة، لأنّ العطف لا يكون إلا فيما له حال بين الحالين[1].

وقد أقام الجرجاني نظريته على الرّبط والتّعلّق، فقال:«اعلم أنّك إذا رجعت إلى نفسك، علمت علما لا يعترضه الشّك، أنّ لا نظم في الكلام ولا ترتيب، حتى يعلق بعضها ببعض، وينبني بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك»[2]

كما يرى أنّ العطف نوعان:الأول منهما هو عطف مفرد على مفرد، والثاني عطف جملة على جملة، فالأول (المفرد) أن يشرك الثاني في إعرابه، وإذا تم ذلك فقد أشركه في الحكم الإعرابي، والنوع الثاني المتمثل في عطف جملة على جملة على ضربين :

الأول منهما أن تكون الجملة المعطوفة لها موضع من الإعراب، وإذا كانت كذلك كان حكمها حكم المفرد ويحقق العطف هدفه، أما الثاني هو أن تكون الجملة المعطوفة عليها ليس لها محل من الإعراب، والعطف بالواو في هذا النوع فيه إشكال، لأن الواو تفيد مطلق الجمع لاغير على غرار الأدوات الأخرى التي تفيد الترتيب والتعقيب والتراخي والتخيير وغيرها من المعاني[3].

وتتحدّد خاصية الوصل في تحديد الكيفيات التي يتم بها ربط أجزاء النص اللاحقة بالسابقة فالنص عبارة عن مجموعة من التراكيب والجمل المتتالية مرصوفة مع بعضها رصفا منظما وتترابط فيما بينها بروابط نحوية ومعجمية ودلالية، فالروابط النصية ضرورية في النص كضرورة الملح في الطعام.

وقال أحمد مطلوب أنّ الوصل هو«الربط بين الجمل أو عطف بعض الجمل على بعض»[4].

وقد جعل "**أحمد عفيفي**" العطف أحد وسائل الربط إلى جانب أدوات أخرى، تساهم في اتساق النص عن طريق الربط الذي عدّه أصعب الأدوات تحديدا،كونه تماسكا وظيفيا بدرجة كبيرة،

---

[1]- إبراهيم خليل، في اللسانيات ونحو النص،مرجع سابق، ص225

[2]- دلائل الإعجاز، ص55

[3]- المرجع نفسه، بتصرف في اللفظ، ص223

[4]- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، 1987، ج3، ص354

لأن هذا النوع يعتمد على الروابط السببية المعروفة بين الأحداث التي يدل عليها النص وهي متنوعة تسمح بالإشارة إلى مجموعة المتواليات السطحية بعضها ببعض[1].

ويرى دي بوجراند أنّ العطف أصعب هذه الأنواع لأنّه «يشير إلى العلاقات التي بين مساحات المعلومات أو بين الأشياء التي في هذه المساحات»[2]. وهو من أهم التقنيات التي تؤكّد اتّساق النص من عدمه، إذ أنّه يعمل على تحديد طريقة كيفية ترابط اللاحق مع السّابق من الكلمات أو الجمل أو التراكيب، وأشارمحمد خطابي إلى أنّ الوصل«لا يتضمن إشارة موجهة نحو البحث عن المفترض فيما تقدّم أو ما سيلحق إنّه تحديد للطريقة التي يترابط بها اللاّحق مع السّابق بشكل منظّم»[3]،

والوصل هو احدى أدوات الربط، وأدوات الربط كثيرة، حيث أطلق لفظ الرابط عند بعض الباحثين على الفاء الواقعة في جواب الشرط، وإذا الفجائية النّائبة عنها، ويسمى الربط بالحرف الاتباع[4]

وقد قام النصانيون بتقسيم الربط إلى عدة أقسام منها:[5]

أ- **الوصل الإضافي** : ويتم بواسطة الأداتين "الواو"و"أو"وتندرج فيه بعض العلاقات كعلاقة التماثل الدلالي المتحققة بالتعبير من نوع :بالمثل، وعلاقة الشرح التي تتم بتعابير مثل:أعني، بتعبيرآخر، وعلاقة التمثيل المتجسدة في تعابير مثل: مثلا، نحوبالإضافة إلى...

ونمثل للربط الإضافي بواسطة الواو بقوله:[البسيط].

يَا مَنْ بِهِ يُقْتَدَى فِي كُلِّ صَالِحَةٍ   وَيُنْتَحَي فِي المِعَانِي رَايَةً تَبَعَا [99/15]

فقد عطفت جملة ينتحى على جملة يقتدى، وكل من الجملتين مبنيتين للمجهول وبذلك أدّى إلى اتّساق مكونات البيت التركيبية، وترابطها فيما بينها.

1- أحمد عفيفي، نحو النص، ص 128

2- روبرت دي بوغراند، النص والخطاب والإجراء، ص346

3-محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص22، 23

4- ليلى سهل، الخطاب الشعري من منظور اللسانيات النصية، ديوان "أغاني الحياة"لأبي القاسم الشابي، مذكرة دكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2011، 2012، ص267

5- لسانيات النص ،مدخل إلى انسجام الخطاب ،ص23

أمّا مثال الفصل بـ "أو" قوله :[الكامل].

أَنَعْتَ لَيْلاً ذَا سَوَادٍ كَالسَّبَجْ   مُخْدِرَ الصُّبْحِ خَدّارِيَّ الدَّعَجْ[52/1]

لَوْ أَدْرَجَ العَالِمَ فِيهِ لانْدَرَجْ   أَوْ نَسَجَ الزَّمَانَ مِنْهُ لاتَّسَجْ[52/2]

يشترط في هذا النوع من الفصل أن يكون على الأقل واحدا من أنواع الجمل المفصولة صحيحا، ففي المثال المذكور الفعل الأول (أدرج) يكون صحيحا أو أن يكون الفعل(نسج) صحييحا، وبالتالي تكون الجملة صحيحة إذاكان المتكلم (الشاعر) ينوي على لسان الممدوح أن يقوم إما بالفعل الأول أو الثاني في وقت واحد، أما إذا استعملهما معا في آن واحد فيكون الاستعمال غير صحيح، ويسمي (فان دايك) التخيير بالفصل إذ يقول:" إنّ صدق الشرط المنطقي للفصل هو أن واحدا على الأقل من ضروب الجمل المفصولة ينبغي أن يكون صحيحا، ويضرب مثالا حيا لذلك :إني ذاهب إلى السينما أو أني ذاهب إلى زيارة خالتي .فتكون هذه الجملة جائزة فقط إذا كان المتكلم ينوي أن يقوم إما بالفعل الأول أو الثاني في حال ووقت محدد (من المستقبل)، فإن أراد المتكلم أن يقوم بأحد الفعلين، ولكنه في آخر الأمر فعلهما معا أولم يفعل واحدا منهما فإنّ استعماله للجملة يكون صحيحا[1].

وقد أشار دي بوجراند أنّ« التخيير Disjunction يربط صورتين أو أكثر من صور المعلومات على سبيل الاختيار إذ تكونان متحدتين من حيث البيئة أو متشابهتين . وإذا كانت المحتويات جميعا عن مطلق الجمع في علم النص فإنّ الصدق لا يتناول إلا محتوى واحدا في حالة التخيير»[2].

فكان العطف في هذا البيت عطف جملة نسج على جملة أدرج، وحصل من خلاله التماسك والالتحام في البيت الشعري.

شروط الربط عند فان دايك:

يصيغ (فان دايك) شروطا لقيمة وصدق الربط بحرف الفصل "أو" وهي:

[1]- فان دايك، النص والسياق، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص97، 98

[2]- النص والخطاب والإجراء، ص346

1- يجب أن تكون قضية واحدة صحيحة في عالم غير ممكن التوصل إليه من الناحية المعرفية . وتحديدا تقتضي قيمة صدق قضية أن تكذب أخرى، وبالعكس في عالم يمكن معرفته.

2- ومن وجهة نظر عالم الإمكان الواقعي (أي المقام) فإن العوالم التي تصدق فيها القضايا وتكذب، على نفس الترتيب قد تكون على التخيير البدلي.

3 -يجب أن تكون القضايا متعلقة بموضوع التحاور نفسه، بحيث لاتكون أي من القضايا موضوع التحاور، وإنما متعلقة به.

4 -إذا قيلت عبارة من ضروب الفصل الإيجابية المثبتة في عوالم غير ممكن التوصل إليها من الناحية المعرفية ، استنتجت قضية الفصل من مقدمات الأحداث التي حدثت أثناء الكلام، أو من أفعال المتكلم المرادة.

5 -تدل القضايا على الأحداث في العوالم المختلفة وعلى التخيير البدلي، وهي عوالم تتشابه من وجهة نظر موضوع التحاور.

6 -إن حرف الفصل (أو) غير الدال على التبادلية (المنطقية) الذي معناه معنى (وإلا) يعبر عن الشرط، وإن كان هذا الحرف (أو) دالاً على ضروب الاقتضاء من وجه آخر مغاير لأسلوب (الشرط) [1] .

هذه جملة شروط صدق الربط ب (أو) عند فان دايك ، وقد صنف هاليداي ورقية حسن، الأداة (أو) ضمن أدوات العطف، التي تشير إلى علاقات بين الجمل ، غير أن دي بوجراند و فان دايك صنفاها أداة للتخيير[2].

ب– الوصل العكسي: ويتم هذا النوع من الوصل عن طريق أدوات التعارض أو التقابل، مثل، لكن، حتى، رغم أنّ، بل، غيرأنّ، على العكس، ومثال الوصل بـ "مثل" كقول بديع الزمان الهمذاني:الكامل.

[1]– النص والسياق، ص 100، 101

[2]– عيدة مسبل العمري، الترابط النصي في رواية النداء الخالد لنجيب الكيلاني، رسالة ماجستير،جامعة الملك سعود، ص 40

1- فَلَوْ أَنَّ قَيْسِي حَاضِرُونَ وَخَنْدَفِي   وَلَوْ أَنَّ أَوْسِي شَاهِدُونَ وخَزْرَجِي [51/15]

2- لَحَثَثْتُ قُدَّامَ المَوَاكِبِ مَوْكِبِي   رَكْضًا وَقُدَّامَ المراكب مُسْرَجِي [51/16]

3- مِثْلِي مَعَ الزَّمَنِ البَهِيمِ وَ بُخْلِهِ   وَبَلِيغُ آمَالِي وَفَرْطَ تَغَنُّجِي [51/17]

ربطت أداة الوصل "مثل" البيت الثالث بالبيتين السابقين والذي يعني على عكس ما هو متوقع، والأداة التي تعبر عن الوصل العكسي، في نظر"هاليداي ورقية هي "**yet**"[1] والتي يمكن أن نقابلها في العربية الأداة "**حتى**" .

والأمثلة في ذلك كثيرة وسنعرض مثالا للتوضيح، نحو قوله : [السريع].

وَاهًا لِشُوس القَوَافِي كَيْفَ أَبْذُلُهَا   وَكُلُّ وَاحِدَةٍ مِنْهُنَّ عَيُوقُ [107/3]

لاَ لاَ أَزُفُّكِ إِلاَّ كُفْؤَ مَكْرُمَةٍ   وَلاَ أَبِيعُكِ حَتَّى يُنْفِقَ السُّوقُ [107/4]

قام الشاعر بتوظيف الحرف (حتى) لوصل الجملة الأولى (أَبِيعُكِ) بجملة (يُنْفِقَ) وبذلك تحقق الاتساق بين الجملتين، لأنّه لو وظف حرف عطف آخر كالواو مثلا أو الفاء أو ثم أو غير ذلك فإنّه لا يتحقق الاتصال لأن هذه الحروف غير مناسبة في هذا المكان، وحرف الوصل حتى هو المناسب، وبالتالي فإنّ الشاعر قد أحسن اختيار الحرف حتى الذي ربط بين الجملتين وزاد في خلق الدلالة .

ج- الوصل السببي:

ويتحقق باستخدام أدوات التعليل أو السببية التي تسوق الربط إلى أن يمكننا من إدراك العلاقة المنطقية بين جملتين أو أكثر، وتندرج ضمنه علاقات خاصة كالنتيجة والسبب والشرط وتمثله اللفظة" so"وهي علاقات منطقية ذات علاقة وثيقة بعلامة عامة هي السبب والنتيجة[2]، ولفظة "so " تقابلها في العربية "وهكذا ".وأدوات التعليل في العربية كثيرة، فهناك من يستخدم الأداة لعلّ ومانمثل لذلك قوله:[الوافر]

حَياؤُكَ يَا حَمَامُ وَبَعْضُ هَذَا   لَعَلَّ جَمِيعَ مَا بِكَ بَعْضَ مَا بِي [36/7]

[1]- لسانيات النص، ص 23

[2]- المرجع نفسه، ص23

فإن ما يلحق بالشاعر من نعمة أو من سوء مقترن ومتعلق بالحمام، فجعل حرف الوصل لعلّ سببا لحصول النعمة أو النقمة.

د- الوصل الزمني:

علاقة بين جملتين متتابعين زمنيا، وأبسط تعبيرعن هذه العلاقة هو" then"[1] ، والتي تمثلها في العربية "**ثم**"، ودلالتها الترتيب والتراخي أي الجملتين متتابعتين ومرتبتين من حيث الزمن مع وجود مدّة زمنية بين فعل الإنجاز، ومثاله قوله [البسيط].

بَهْمَةٌ تَطَأُ الجَوْزَاءَ مُفْتَرَعًا   وَعَزْمةٌ تَسَع الدَّهْنَاء مُخْتَرِقًا [112/29]

ثُمَّ ابْنِ فَوْقَ الطِّبَاقِ الخُضرِ مِنْ شَرَفٍ   يُفَرِّخُ الدَّهْرُ فِي أَظْلاَلها طَبَقًا [112/30]

ربط حرف العطف"ثم" بين البيت الأول والبيت الثاني ومن ثَمَّ تحقق التماسك والانسجام بين البيتين. وننتقل إلى حرف عطف آخر وهو "**أم** " ومثاله في قوله [الكامل].

أَصْبَحْتُ لا أَدْرِي أَأَدْعُو ضَغْمَتِي   أَمْ بَكْتَكَنِي أَمْ أَصِيحُ بِنَزْعَجِ [51/11]

وقد تحقق الاتساق عن طريق أداة العطف "**أم**" محدثا بذلك تماسكا بين وحدات البيت وترابطا بين أجزائه.

هـ - **الوصل الشرطي**: وهو الرّبط بأدوات غيرعاطفة، والأدوات غير العاطفة التي تربط ما بين الجمل كثيرة من أهمها أدوات الشرط التي يسميها بعض النحويين روابط[2].

وتتمثل أهمية الشرط في ربط جملة الشرط بجملة الجواب، وهما جملتان متلازمتان لا يفهم المقصود بالشرط إلا بالإتيان بجملة الجواب، وتعدّ الروابط الشرطية ذات أهمية بالغة في تماسك النصوص، وقد تجسد في المدونة عبر مجموعة أدوات هي: إذا، إن، من، متى، لو، لولا.

وقد ورد في المدونة حوالي خمسين بيتا مشتملا على الجملة الشرطية، ولنا أن نورد بعضا منها للتمثيل بالأدوات المختلفة التي استعملها الهمذاني في هذا المضمار، ومن أمثلة الشرط بـ"إذا":

---

[1] - المرجع السابق، ص 23 ،24

[2]- عبد الكريم بن جمعان، إشكالات النص، مرجع سابق، 307

قوله: [الطويل].

إِذَا بَلَغَتْ بَابَ الوَزِيرِ رِكَابُنَا فَلاَ وَطِئَتْ أَرْضَ الخَصِيبِ وَلاَ مِصْر [72/16]

وقوله: [الكامل]

وَإِذَا رَأَيْتَ اللهَ خَصَّ عِصَابَةً بِكَرَامَـةٍ مَحْمُودَةِ الأَعْـرَاضِ [91/7]

فَاعْلَمْ بِأَنَّ اللهَ لَمْ يَغْلَطْ وَلَمْ يُسْرِفْ وَأَنَّ اللهَ أَعْدَلُ قَاضِ [91/8]

ومن أمثلة الشرط بـ "إنْ" قوله في قصيدة مدح فيها الصاحب بن عباد [الطويل]

وَ إِنْ كُنْتَ حَقًّا مَوْعِدِي بِكَرِيهَةٍ فَرَأْيُكَ فِي تَعْجِيلِ يَوْمِي عَنْ غَدِي [62/24]

ومن أمثلة الشرط بـ "مَنْ" قوله في قصيدة مدح فيها أبي نصر بن زيد: [الطويل]

وَمَنْ يَصْحَب الأَيَّامَ يَشْرَبْ سِلاَفَهَا وَيَشْرِقْ بِهَا إِنَّ الخِمَارَ مِنَ الخَمْرِ [72/8]

ومن أمثلة الشرط بـ "متى" قوله: [الطويل]

مَتَى أَتَتِ الشَّيْخَ الجَلِيلَ مَطِيتِي فَقَدْتُ يَدِي إِنْ لَمْ أَقُدَّ لَهَا جلْدَا [67/21]

ومن أمثلة الشرط بـ "لو" قوله في مدح إبراهيم بن أحمد: [الطويل]

فَلَوْ كُنْتَ غَيْثًا لَمْ يَشُم بَرقَ خَلَب وَلَوْ كُنْتَ بَحْرًا لَمْ يَزَلْ أبَدًا مَدًّا [67/28]

وفي قصيدة كتبها على جدران دار السيد أبي جعفر الموسوي بطوس قوله: [الوافر]

وَلَوْ شَاءَ الزَّمَانُ قَرَارَ جَاشِي لأَسْمَعَنِي نِدَاءَ أَخٍ مُصَاف [103/10]

ومن أمثلة الشرط بـ "لولا" قوله في مدح أبي نصر بن زيد قوله: [الطويل]

وَلَوْلاَ اشْتِعَالُ النَّارِ فِي يَابِسِ الغَضَا لَقُلْتُ وَهَبْنِي لاَ أَقُولُ وَلاَ أَدْرِي [72/20]

فأدوات الشرط في هذه الأمثلة حقّقت الاتّساق من خلال ربط جملة الشرط بجملة الجواب، فكانت وسيلة تشويق للقارئ حيث تجعله فضوليا لمعرفة العواقب المترتبة عن فعل الشرط، فمثلا لوقال الهمذاني :"وَمَنْ يَصْحَب الأَيَّامَ " وصمت، فإن القارئ يكون في حيرة من أمره ويتشوق أكثر لمعرفة ما يحدث لمن يفعل ذلك، ومن ثمة وجب على المرسل أن يتم كلامه بجملة جواب الشرط المتمثلة في قوله: " يَشْرَبْ سِلاَفَهَا "

إنّ هذه الروابط جميعا التي تنضوي تحت عنصر الوصل تعتبر كلّها عوامل اتساق أساسية بما تتيحه من تمتين التماسك بين المتتاليات النصية، وتقوية العلاقات بين الجمل خطيا.

5-الاتّساق المعجميّ:الاتّساق المعجمي وسيلة من وسائل التماسك اللفظية التي تقع بين المفردات في النص، وعلى مستوى جملة البنية السطحة فيه ، تعمل على الالتحام بين أجزائه معجميا، من خلال إحكام العلاقات الدلالية . ويعدّ الاتساق المعجمي وجه من الوجوه التي يتحقق بها الاتساق ، لكنه يختلف عن أدوات الاتساق الأخرى لأن عمادها النظام النحوي وعماده هو المعجم وما يقوم بين وحداته من العلاقات[1]، ويتم الاتساق المعجمي بواسطة المفردات المعجمية التي تكون في النص إمّا مكررة وإمّا متضامة[2]، والاتساق المعجمي أقسام منها:التكرار، التضام، التوازي.

1- التكرار:

التكرار شكل من أشكال الاتساق المعجمي يتطلب إعادة العنصر المعجمي أو مرادف له، أو شبه ترادف أوبالاسم الشامل[3]. ويأتي التكرار في أربعة أشكال[4]:

أ- التكرار التام أو المحض.

ب- التكرار الجزئي.

ج- التكرار بالاسم الشامل.

د- التكرار بالمرادف:

التوازي: ويكون بتكرار البنية مع ملئها بعناصر جديدة.

أ- التكرار التام:

ونعني به تكرار اللفظ والمعنى واحد.وكذلك هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا[5]، وبما أنّ التكرار

---

1 - محمد الشاوش ، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، ج1، مرجع سابق، ص138

2 - جمعان بن عبد الكريم ، إشكالات النص، مرجع سابق، ص359

3 - المرجع نفسه، ص359

4 - عثمان أبو زيد، نحو النص،إطار نظري ودراسات تطبيقية عالم الكتب الحديث للنشروالتوزيع، ط1، 2010، ص139

5 - ابن الأثير، المثل السائر، ج3، ص3

هو إعادة اللفظ، فإنّ هذه الإعادة تعمل على استمرارية الخطاب، وعدم وجود الإعادة يتوقف الخطاب عن الاستمرارية، قال علي رضي الله عنه:« لولا أنّ الكلام يعاد لنفد»[1]، فالكلمة المكررة شديدة الارتباط بالسياق الذي تكون فيه.

وقد أثبتت الدراسات النصية أن التكرار من أبرز مظاهر الاتساق المعجمي ظهورا على سطح النص، لذا فإن التكرار الذي يبنى على إعادة العنصر المعجمي نفسه هو ما يسمى بالإحالة التكرارية، وهو من أكثر أنواع التكرار حظورا في النصوص، و التكرار من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدّي في القصيدة دورا تعبيريا واضحا، فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحي بشكل أوّلي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثَمَّ فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى، وقد عرفت القصيدة العربية منذ أقدم العصور هذه الوسيلةالإيحائية[2]. ففي قصيدة: سماء الدجى ماهذه الحدق[3]، المشتملة على ست وأربعين(46) بيتا هي قصيدة يمدح فيها الشاعر خلف بن أحمد، تكررت لفظة كأنّ ثلاثين(30) مرة ، ولهذا التكرار أهمية في تلاحم الدلالة

و اتّصالها بين الأبيات،لأنّ فيه دلالة على قدرة عارضة الشاعر، وتصرفه في الكلام ، وإطالة الألفاظ له، ولا يخلو مع ذلك من حسن موقع في السمع والطبع، فإنّ معنى الشعر يرتبط ويتلاحم به حتى كأنّ معنى البيتين أو الثلاثة معنى واحد[4]. وقصيدة(لك الخير) التي اشتملت على ست وعشرين (26) بيتا تكررت لفظة كأنّ 9 مرات وهي:

كَأَنَّ مَقَتامَ الذُّلِّ طَبْطَابُ لاَعِبٍ   أَنا كُـــرَةٌ فِي ظَهْـــرِهِ غَيْرُ لاَئِـــقِ [109/16]

كَأَنَّ مَطَايَـانَـا شِفَـارٌ كَأَنَّـــمَا   تَمُــــدُّ إِلَيْهِـــنَّ الفَلاَ كَفَّ سَارِقِ [109/17]

كَأَنَّ الفَلاَ فِي خَنْدَقٍ مِنْ ظَلاَمِهِ   دُجَى وَالدُّجَى مِنْ أُفُقِهِ فِي سُرَادِقِ [109/18]

كَأَنَّ نُجُـــــومَ اللَّيْـــلِ نَظَّارَةٌ لَنَا   تَعْجَـــــبُ مِــنْ آمَالِنَا وَالعَوَائِـــقِ [109/19]

---

[1] – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، ص91

[2] – علي عشري زايد،عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطبع والنشر والتوزيع ، القاهرة، ط4 ،2002، ص 58

[3] – الديوان، ص 118، 119، 120

[4] – محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1994، ص299

كَأَنَّ نَسِيمَ الصُّبْحِ فُرْصَةُ آيسٍ   كَأَنَّ سَـرَابَ القَيْظِ خَجْلَةُ وَامِـــقِ [110/20]

كَأَنَّ هَدِيرَ الرَّعْدِ ضَجَّةُ نَاشِزٍ   شَكَتْ مِنْ وَمِيضِ البَرْقِ ضَرْبَةُ فَالِقِ [110/21]

كَأَنَّ سَمَاءَ الدَّجْنِ لَوْلاَ اِنْقِشَاعُهَا   يَدَا خَلَفٍ عِنْـدَ النَّدَا وَالصَّوَاعِـــقِ [110/22]

إن سيطرة حرف التشبيه "كأنّ" في هذه القصيدة وتكراره تسع مرات ينبئ أنّ الشاعر يشعر بمتعة فنية خاصة في ذكر هذه الأداة وتكرارها، وقد ساهم التكرار مساهمة فعالة في اتساق أبيات هذه القصيدة من خلال التشبيهات التي قام بها وهو في طريقه إلى الوزير، فكل ما رآه وكل ما لقاه من متاعب السفر سجله بواسطة هذه الأداة، وقام هذا التكرار بوظيفة إيحائية .

يقول أحد الباحثين المحدثين:"ولعل الإلحاح على أداة التشبيه "كأنّ" أتت عن ميل الشاعرإلى إلغاء الحواجز بين الحدود المتشابهة عن طريق الاستغناء التام عن أدوات التشبيه وذلك لأنّ الأداة "كأنّ" تبقى على الحدود متلاصقة، ولعل التركيز على الأدلة المكونة من (كاف التشبيه)و(أنّ التوكيدية)جاء نتيجة الحرص الدائم على تضمين الصور شعورا عميقا[1].

ومن صور التكرار البسيط قول الهمذاني في قصيدة "عندما يجيئ الشباب بليلا":[البسيط].

لله أَنْتَ وَ أَمْرُ أَنْتَ بَالِغُهُ   وبالحَرَى فِي المنَى **بالله** أَنْ تَثِقَا[112/36]

لله مَكْنُون سِر أَنْتَ بَالِغُهُ   يَوْمًا أَغَرّ يُنَاجِي صُبْحُه فَلَقَا[113/37]

لِيُدْنِيَ **الله** أَمْرًا ظَلّ مُبْتَعِدًا   وَ يَفْتَح **الله** بَابًا بَاتَ مُنْغَلِقَا[113/38]

فتكرار لفظ الجلالة "الله" خمس مرات في الأبيات ، وهذا يوحي بأن كل الأمور بيده عز وجل ، والتكرار هنا هو الوسيلة الفاعلة في الإيحاء بمدى اتّكال الشاعر على المولى جلّ وعلا في كل الأمور ومدى تعلقه به، لأنّ الأمور لا تؤدّى والأعمال لا تنجز إلا بتسهيل من العلي القدير وبقية الأشياء الأخرى تأتي من بعد.كذلك تكرار الضمير المنفصل "أنت" ثلاث مرات الدّال على الممدوح الأمير شمس المعالي قابوس، ربط الأبيات ببعضها وجعلها لحمة واحدة، وكان تكرار الحروف من أكثر

[1]– مليكة بوراوي،التشكيل اللساني للصورة الشعرية في ديوان ابن حميدس الصقلي،منشورات مخبر اللسانيات واللغة العربية، ط1، 2015، ص104

أدوات الاتّساق المعجمي دورانا في كثير من النصوص ومنه تكرار حرف النداء،كما في قوله في نص "قبحا لهذا الزمان":[المنسرح].

يَا سَاغِبًا جَائِعَ الجَــوَرِحِ لا يَسْكُـــنُ إلاَّ بِفَاضِلِ سَغَبِه [41/9]

يَا ضِرْمًا فِي الأَنَامِ مُتَّقِـــدا والجُودُ والمجْدُ والنَّدى حَطَبُه [41/10]

يَا صَــائِدًا والعُلَى فَرِيسَتَــهُ ونَاهِيًا و الجمَـــالُ مُنْتَهَبَه [41/11]

يَا سَادَتِي لاَتَكُنْ عِظَامُكُمْ لِعَضّــةِ الدَّهْــرِ إِنْ يَهِجْ كَلْبُه [41/12]

تكرّر العنصر(يا) النداء في أربعة مواضع، وهي أداة إفصاحية عالية الوتيرة، واستعمالها هنا يحمل نوعا من شكوى الزمان وهمومه، وتمثل هذه الشكوى نقمة الشاعر على هذا الزمان، وزيادة على ذلك فإنّ (يا) الندائية قد صارت وسيلة ربط، فقد ربطت المنادي بالمنادى، واستعمالها يحمل دلالة تنبيهية وهذا بمثابة إنذار للمتلقين حتى لا يقعوا في قبضة زمان الغدر .

«إنّ هذا التكرار يحرك أبيات القصيدة ويبث فيها الحياة والنمو والتدفق، وكأنّما الاسم كلّما عاد فجّر ينبوعا جديدا لئلاّ يخفت صوت الوجدان أو يضعف دفق العاطفة»[1].

ب- التكرار الجزئي:

ويكون عن طريق الاستخدامات المختلفة للجذر .

ومثاله قوله:[الكامل].

زَمَنُ الرَّبِيعِ جَلَبْتَ أَزْكَى مَتْجَرٍ وَجَلَوْتَ لِلرَّائِينَ خَيْرَ جَلاَئِهِ[30/6].

(جلوت- جلائه) كان هذا التكرار بصيغتين مختلفتين، فجاء الأول بصيغة الفعل الماضي والثاني بصيغة المصدر، ولا يحسن انفصال احدى اللفظتين عن الأخرى، أو الوقوف على احداهما لأنّ في ذلك تغيّبا لجلاء العلاقة مع الطرفين[2] وحدث هذا التكرار مع تغيير جزئي في الصيغة مع الاحتفاظ بالجذر اللغوي، فتأكيد الفعل ينبّه إلى قيمة خاصة في استعماله، وهذه القيمة النوعية يجلوها الاسم

[1]- عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986، ص140

[2]- عثمان أبو زيد، نحو النص، مرجع سابق، ص145

المضاف إلى المصادر فهو الذي أخرج الفعل من الاستعمال المشترك ووسمه بقيم كثيفة تنصب في بؤرته[1] .

وقوله [الوافر].

حَتَّتَ جوامِعـــي يَا جَمْـعَ حَتَّا   بِسَوْفَ وَأُخْتِهَا وَإِلَى وَحَتَّى [47/1]

اَلَمْ تَحْلُمْ بِذِكْـرِ فَتَـــى مـــوال   مُحِـبٍّ أَوْ بِذِكْـرِ فَتَى تُفْتَى [47/2]

مَنَحْتُكَ مِنْ سَوَاءِ الصَّدْرِ وُدًّا   يَبِتُّ عَزَائِـمَ السُّلْــوانِ بَتًّا [47/3]

تمثّل التكرار الجزئي في هذه الأبيات في (حتت –حتا – حتى) و(فتى–تفتى) و(يبت– بتا) ففي، الأولى بين الفعل، والمضاف إليه، والحرف، والثانية بين الاسم والفعل، والثالثة بين الفعل والمصدر، وهذا التكرار الجزئي إنما جيئ به لتأكيد الفعل الذي له قيمة في استخدامه، فحدث تماسكا جراء هذا التكرار، وكان الترابط جليا بين العناصر المكونة للأبيات.

وقوله:[الكامل].

وطَلَعْتَ أَسْعَدَ طَالِعٍ فِي مَوْكِبٍ   حَسَدَتْ مَطَالِعَهُ بَنَاتُ الأُبْرُجِ [50/6]

كان التكرار الجزئي في هذا البيت بين الفعل طلعت والمضاف إليه طالع والمفعول به مطالعه، فورود هذا التكرار بصيغ مختلفة يدلّ على الاستعداد والإعداد الكامل لصاحب الجيش لمقابلة العدو، فنسّق العلاقة بين الألفاظ المكونة للبيت، وجعلها متراصة مترابطة فيما بينها وتحقّق التماسك.

وفي قوله :[الوافر]

فَلاَيَوْمٌ كَيَوْمِكَ حِينَ بَانُوا   وَلاَلَيْلٌ كَلَيْلَةٍ جَرْجَرَايَا [140/15]

فتكرير كلمة(يوم) محمول على العلاقة الجزئية القائمة بين الشهر واليوم، فاليوم هوجزء من الشهر، و تكرير كلمة(ليل) محمول على العلاقة الجزئية القائمة بين اليوم والليل، فالليل هو جزء من اليوم، فكان لهذا التكرار دور فعال في ترابط عناصر البيت ومن ثَمّ ترابط القصيدة برمتها.

ج– التكرار بالاسم الشامل :

[1]– مليكة بوراوي، التشكيل اللساني للصورة الشعرية، مرجع سابق، ص99

ويكون هذا النوع من التكرار في مجموعة محددة من الأسماء كأسماء الجنس البشري الذي من أمثلته:الناس، الشخص، الرجل، المرأة، الولد، الطفل، فهي أسماء يشملها جميعا اسم إنسان[1].

ومثال هذا النوع ، في نص "عجبا من رجل" [الرمل].

عَجَبًا مِنْ رَجُلٍ ذِي سَعَةٍ   تَأْخُذُ الأَيَّامُ مِنْ مِنْسَاتِهْ [46/1]

يَحْــرُسُ المِالَ وَلاَ يَأْكُلُــهُ   نَظَرَ البَازِي عَلَى مرْبَاتَهْ [46/2]

إنَّمَــا يَجْمَــعُ مَا يجْمَعُــهُ   رَاغِمَ الأَنْفِ لِبَعْلِ امرأتِهْ [46/3]

حصل التماسك بين الأبيات الثلاثة من خلال التكرار بالاسم الشامل للكلمتين رجل وأمرأته وهاتان الكلمتان لايمكن الفصل بينهما، لأن إذا حذفنا احداهما يقع اللبس وتغيب الدلالة، وذكرهما معا يكونان كلا موحدا ويجليان الدلالة، ويتحقق الترابط.

د- التكرار بالمرادف: ومن أمثلته قول الهمذاني: [الكامل]

أَصْبَحْتُ لاَ أَدْرِي أَأَدْعُو ضَغْمَشِي   أَمْ بَكْتَكَنِي أَمْ أَصيحُ بِنَزْعَجِ [51/11]

وَبَقَيْــتُ لاَ أَدْرِي أَأَرْكَــبُ أَبْرَشِي   أَمْ أَدْهَمِي أَوْ أَشْهَبِي أَمْ دَيْزَجِي [51/12]

فقد ذكر اسم الخيل بالمرادف فمرة استعمل أبرش ومرة استخدم أدهم وأخرى أشهب وديزج والتكرار في علم الأسلوب ملمح تعبيري بارز يؤدّي وظيفة دلالية تفوق مجرد دوره اللغوي[2]، وهو من حيث الدلالة « إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهوبهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلّل نفسية كاتبه»[3]. وهذا مؤشر نفسي على صاحب النص يوحي سيطرة هذا العنصر على فكره أو شعوره أو لا شعوره ويظهر بين لحظة وأخرى ،ويذهب آخر إلى أنّ اللفظ المكرر هو «المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق

[1]- جمعان بن عبد الكريم، إشكالات النص، مرجع سابق، ص363

[2]- مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد8، العدد1،2011، المقال ل:محمد ابنيان وسهيل خصاونة وفرحان القضاة ص173

[3]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3،1967، ص242

بالوجدان ،فالمتكلم إنّما يكرر ما يثير اهتماما عنده ويحب في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه أومن هم في حكم المخاطبين ممن يصل إليهم القول على بعد الزمان، والديار»[1] ولعل الغرض الرئيس من التكرار هو تقوية العواطف كالحنين والتعجب والاستغراب وما إلى ذلك [2]، والتكرار وسيلة فنية وجمالية يلجأ إليها الأدباء المقتدرون للارتقاء به إلى ذروة التعبير، وتأكيد ما كرروه ليكون اللفظ المكرر شفرة النص التي تنشر الضوء على الصورة.

2- التضام:

أنواع التضام :

يقسم التضام إلى الأنواع التالية.

1- التضاد بجميع درجاته:سواء كان بين الكلمتين تضاد محض مثل:رجل امرأة .أو كان بينهما تخالف مثل أحب/أكره .أو كان بينهما تعاكس مثل: أمر/أطاع.والتضاد قريب من النقيض عند المناطقة[3]، وهذا النوع من التضام أكثر قدرة على الربط النصي .ومن أمثلته في المدونة كثير منه قوله في ذكرصديقه إسماعيل الدبراني وقد حبس:[المنسرح]

أَتَى **بخَيْرٍ** لَمْ تَرتَقِبْهُ كَذَا أَتَى **بِشَرٍّ** وليْسَ تَحْتَسِبُه[41/14]

وكذلك قوله:[الوافر]

وَأَنَّكَ **جُدْتَ** إِذَا **بَخِلُوا** فَلَمْ **تَخْسَرْ** ولاَ **رَبِحُوا** [57/24]

ويقول أيضا:[الطويل]

وَقَوْلِي **لِلأَصْلِ** الذِي أَنَا **فَرْعُهُ** وَقَدْ بَزَّهُ بَرْدُ التَّجَمُّلِ قَاشِرُهْ [73/7]

ومن كتاباته إلى الرئيس أبي جعفر المكيالي يقول:[المجتث]

بَلْ لَوْ جَلَوْتَ عَلَيْهِ **سُودَ** النَّوَائِبِ **بِيضَا** [93/3]

1- عز الدين علي السيد ،التكرير بين المثير والتأثير، مرجع سابق ، ص136

2- عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1970 ص495.

3- أحمد عفيفي، نحو النص، ص113

وفي رثاء ولد أبي نصر بن إسماعيل الجرجاني يقول:[مجزوء الرمل]

إِنَّمَا نَحْنُ مِنَ الأَيَـ ـامِ **إِعْطَــاء** و **مَنْعَــا** [97//8]

لَعَلَى أُرْجُوحَةٍ تُو سِعُنَا **خَفْضًا** وَ **رِفْعَا** [97/9]

وفي مدح أبي نصر بن زيد يقول:[الوافر]

وَزِيرُ الشَّرْقِ أَنْبَتَ لِي جَنَاحًا عِقَابِي **القَوَادِمِ بِالخَوَافِي** [103/21]

وفي مدح الأمير خلف بن أحمد يقول:[الطويل]

كَأَنَّ بَنِيهَا عَكْسُ أَبْنَاءِ عَصْرِنَا فَإِنْ **يُرْضِعُوا يَبْكُوا** وَإِنْ **يُفْطِمُوا يَسْلُوا**[119/21]

وفي مدح أبي علي الحسين، وأبي الطيب سهل قوله:[الطويل]

أَلاَ يُهَنِّــئُ الشَّيْــخَ المِوَ فَّــقَ إِنَّهُ فَتَاهُ وَلَوْلاَ **الفَرْعُ** مَا شَرُفَ **الأَصْلُ** [123/14]

كَذَا الدَّهْرُ يَقْضِي فِي عِدَاهِمْ وَفِيهِم بِنَجْمٍ لَهُمْ **يَهْوِي** وَنَجْمٌ لَهُمْ **يَعْلُو** [123/16]

من خلال الشواهد التي مثّلنا بها تبين أنّ التضام الناتج عن التضاد وسيلة لغوية إقناعية حجاجية،وهو في الوقت ذاته حلية تنتج صورا لفظية جمالية لها دورا فعالا في تماسك النص فنجد التضاد بين الكلمتين (خير وشر) ،و(جدت وبخلوا)،و (الأصل وفرعه) ،و (سود وبيضا) ،و (إعطاء و منعا)، و(خفضا و رفعا)، و(القوادم والخوافي)،و(يرضعُوا يبْكوا و يفْطموا يسلُوا)، و(الفرع والأصل)،و(يهوي ويعلو) ، والملاحظ أنّ النمط الترتيبي للمتضادات اتبع في هذه الأبيات استراتيجية القرب بين المتضادين ، فتكاد تنعدم المسافة بين كل ضدين، إلا في بيت واحد وهو[41/14] وصلت المسافة بين الضدين أربع كلمات، والتباعد والقرب هو وسيلة لجلب انتباه القارئ، فهذا الحشد الهائل للمتضادات أسهم بشكل وافر في السبك لفظا ومعنى، وفي هذا الاتساق المعجمي تضامت الكلمات من أسماء وأفعال فصنعت ربطا ملحوظا بين أجزاء النص، فكان التضام بواسطة التضاد من جانب وسيلة إقناع، ومن جانب آخر طرز النص، ومن هنا تكمن أهمية التضاد في القدرة على تحريك المشاعر و تنشيط العقل، وتفعيل سلوك حب الاستطلا ع.

فهذه العلاقات بين الكلمات تخلق في النص ما يسمى بالتضام، فشعور المتكلمين كما يرى جون لاينز« يتجه إلى اعتبار أحد المتقابلين في التضاد ذا معنى إيجاب، والآخر ذا معنى سلبي ، وليس ذلك عند المتكلم فقط، بل عند المتلقي أيضًا عند استقباله للنص، ولهذا تصنع مثل هذه العلاقات تماسكًا نصيا بدلالاتها المتناقضة»[1].

2- الدخول في سلسلة مرتبة مثل :السبت /الأحد ...

هذا النوع من التضام لم نحصل عليه في المدونة ،لذلك ارتأينا إلى التمثيل بما وجدناه.

3- علاقة الكل – الجزء أو الجزء – مثل :البيت/ النافدة / الباب.

ومنه قوله:[الكامل]

أَنْتَ ابْنِ بَيْتًا فِي السَّمَاءِ مَكَانَهُ   سَقْفًا وَفَوْقَ المِشْتَرِي مِعْرَاجُهُ [53/8]

أَرْكَبْتَنِي فَـرَسَ الكَرَامَــةِ مُلَجَّمًـا   وَعَلَيْكَ بَعْدَ لِجَامِهِ إِسْرَاجُـهُ [53/9]

فالسقف هوجزء من السماء، واللجام والسرج هي أجزاء ولواحق تلحق بالفرس لأن الفرس لايركب من دون سرج ولجام، فحقق التضام الجزئي تماسكا نصيا .

4-«الاندراج في قسم عام :مثل كرسي طاولة (كعنصرين من عناصر التجهيز)، وقد يتسع التضام ليشمل ما يسمى بالتضام الأسلوبي الذي يقوم على المجازات والتشبيهات القريبة المبتذلة التي تستعمل في اللغة العادية كنوع من أنواع التضام بين العناصر، هذا عند خلو التشبيه من أداته»([2]).

5- التنافر: مثل كلمات : خروف، فرس، قط، كلب، بالنسبة إلى كلمة حيوان.

ويرتبط أيضا بالرتبة مثل : ملازم – رائد – مقدم – عقيد . ويرتبط بالألوان مثل : أحمر–أخضر ... إلخ ، و كذلك بالزمن : فصول، شهور، أعوام..... إلخ.

ومثال التنافر الذي يرتبط بالألوان قول الهمذاني :[مجزوء المتقارب]

أَبْيَضٌ وَلَكِنْ إِلَى عَاقِرٍ   وأَصْفَرُ لَكِنْ عَلَى سَاكِتٍ [45/8]

---

[1]- أحمد عفيفي، نحو النص، مرجع سابق، ص114

[2]- جمعان بن عبد الكريم، مرجع سابق، ص367

والذي نخلص إليه من خلال النماذج الشعرية أنّ عناصر التضام فيها ساهمت بشكل وافر في تماسك النص على مستوى المعاني وعلى مستوى اللغة، وذلك بما لعبته هذه العناصر في اكتمال البنية الكلية للنصوص الشعرية، ولاشك في أنّ وجود مثل هذه العناصر التضامية يسهم في نصية النصوص وذلك بما تضيفه من إضافات للنص على مستوى المعاني مما يخدم المعنى العام للنص، فيتحقق التناسب المعنوي المفهومي الذي يشير إليه علماء النص والنصية ،لأنّه شرط ضروري لأي نص منجز، ناهيك عن الدور الذي تؤدّيه هذه العناصر من الناحية الشكلية والبنائية للنص حيث استغلها الشاعر للتعبير عن المعنى تعبيرا فنيا وجماليا، فوجدنا أنّه يكثر من استعمال عناصر التضام في نصوصه، وذلك لإيمانه بقدرتها على إثرائها وإغنائها بالمعاني المتنوعة، ومن ناحية أخرى قدرتها على ربط أجزاء النص، وسبك بعضها ببعض، فلجوؤه إلى هذا الكم النوعي من عناصر التضام يعلّله حرصه الشديد على تقديم نصوص تمتاز بالنصية وهذا من عادة شعراء الصنعة.

3- **التوازي**:(P**ARALLELISME**)

التوازي ظاهرة لصيقة بكل الآداب منذ القدم إلى يومنا هذا، شفويّة كانت أم كتابيّة ؛ وهو عنصر تأسيسيّ وتنظيميّ في الآن نفسه، ولهذا حظي بالاهتمام ، والشعر العربيّ حافل بالتوازي.

ومصطلح التوازي من المصطلحات«التي احتلّت مركزا مهمّا في ميدان تحليل الخطاب الشعريّ، وأصله هو المجال الهندسيّ، ولكنه نقل مثلما تنقل كثير من المفاهيم الرياضيّة والعلميّة إلى ميادين أخرى؛ ومنها الميدان الأدبيّ الشعريّ على الخصوص»[1].

فهذه الظاهرة هي احدى الظواهر التعبيريّة في اللغة العربيّة التي تربط الجمل والنصوص والخطابات، و كان القدماء من النقاد والبلاغيّين على وعي تام بها وإن اختلفوا في المصطلحات الدالة عليها، فعرضوا لنماذج كثيرة من القرآن والحديث والشعر والنثر يلحظ فيها التوازي بشكل جليّ أثناء تناولهم لبعض مصطلحات النقد والبلاغة، وأطلق ابن أبي الأصبع المصري على هذه الظاهرة مصطلح المماثلة

[1]- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1996، ص97

فقال:«هي أن تتماثل ألفاظ الكلام، أو بعضها في الرنّة دون التقفية،كقول الله تعالى:(وَمَاأَدْرَاك مَا الطَّارِقُ النَّجْمُ الثَّاقِبُ إِنْ كُلُّ نَفْسٍ لَمَا عَلَيْهَا حَافِظٌ »[1].

و تختلف المعاجم اللغوية والمعاجم المصطلحية والتاريخية للأدب «في تعريفها للتوازي وتحديد خصائصه، ولكنّها تكاد تتفق على أنّه: التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية»[2].

ولظاهرة التوازي خاصية لصيقة بكل الآداب لأنه يفرض نفسه على اللغة الشعرية بطريقة اضطرارية،كما أن التوازي هوتعادل أو تماثل المباني والمعاني في الأبيات والعبارات القائمة على الازدواج الفني، وارتباطها ببعضها تسمى المتقابلة أو المتعادلة أو المتوازية، ويتجلى التوازي بشكل واضح في الشعر، فينشأ بين مقطع شعري وآخر، أو بيت شعري وآخر، والتوازي نوع من أنواع الترابط بين الألفاظ المفردة أو المركبة.

ولم تذكر كتب النقد والبلاغة العربية القديمة التوازي بنصه، لكن هناك أشكالا بلاغية يمكن أن تدرج تحت هذا المصطلح. فيوجد ضمنيا في مجال البديع كالجناس والتوازن والتكرار، إذ يعتبر «من آليات التوالد النصي الذي تفرضه الحركة الاتساعية للقصيدة باعتبارها حركة تكرارية لعناصر النص الدلالية»[3]، لذا يجب النظر إلى التكرار باعتباره العتصر الذي يقيم التوازن بين العناصر الأخرى، دون أن نعني أنّ كل تكرار هو تواز، فالتوازي هو ضرب من التكرار، لأن فيه نوع من التشابه، حيث يكاد يكون التشابه من أبرز خواص التكرار لأن نهايات الأبيات المتجانسة هي مواضع يلتقي فيها الضرب والقافية والروي، وتتم فيها التراكيب النحوية في الكثير من الأحيان، والتوازي من أنواع الترابط النصي سواء كان هذا الترابط بالتضاد أو خلافه، فهو يعتبر من المصطلحات اللسانية التي تسربت إلى حقل النقد الأدبي الحديث عن طريق مقالات "جاكبسون" " JAKOBSON" حيث كان اهتمامه منصبا

---

[1]- ابن أبي الأصبع المصري ،تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن،تحقيق حنقي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ص297

[2]- التشابه والاختلاف ، مرجع سابق، ص97

[3]- ليلى سهل، الخطاب الشعري من منظور اللسانيات النصية، مرجع سابق، ص 207

على التوازي من خلال الوظيفة الشعرية، حيث قال:" إنّ الجانب الزخرفي في الشعر، بل وقد لا نخطئ حين نقول بأنّ كل زخرف يتلخص في مبدإ التوازي، إنّ بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر.."([1])، ولهذا فإنّ التوازي يحتل مكانة ريادية في نظرية"جاكبسون" لأنه محور العلاقات المرفولوجية والتركيبية والدلالية بين عناصر المتتاليات المكونة للبيت الشعري، وقد أدرج التوازي في الشعرية، باعتباره وسيلة تحليلية، وإجراء يمكن بفضله اكتشاف الأبنية اللغوية للآثار الفنية لأن «هناك نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة:في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة، وفي الأخير في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية، وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا في الآن نفسه»[2].

ووقد قسّم محمد مفتاح التوازي إلى ثلاثة أقسام،كل قسم ينقسم إلى فروع إلا القسم الثالث فهو أحادي وهوكما يلي:[3].

1/ تواز تام	2/ تواز شبه تام	3/توازي التناظر
أ. تواز مقطعي. ب. تواز عمودي. ج. تواز مزدوج.	أ. تواز شطري. ب. تواز كلمي. ج.تواز صوتي.	أ. تواز خطي وكتابي.

[1]–رومان جاكابسون، قضايا الشعرية، تر:محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص105، 106

[2]– المرجع السابق، ص106

[3]– محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، مرجع سابق، ص 96

د. تواز أحادي.	د. تواز إيقاعي.	

يمثل هذا التقسيم طبيعة الشعر العمودي ،حيث تطغى عليه ظاهرة التوازي ،والتوازي كما يكون في الشعر العمودي يكون في الشعر الحر ،وهو يقوم على التنسيق الصوتي من خلال الألفاظ الموزعة في العبارة أو القصيدة توزيعا متساويا قائما على الإيقاع.

4-تجليات التوازي في المدونة:

يقال أنّ الإنسان ابن بيئته، فكذلك الشاعر ابن لغتة لأنه أصدق المعبرين بهذه اللغة، فهو يختار النمط المناسب من بين الأنماط الكثيرة التي تزخر بها اللغة، ويختار الكلمات المناسبة التي تناسب المقام حتى يكون هناك تآلف وانسجام وعلاقات توطيد بين البنى اللغوية، والتوازي من منظور اللسانيات النصية يقوم على التقطيع المتساوي لأجزاء الخطاب من خلال تجزئة الجملة إلى قطع متساوية بغض النظر عن التوافق الدلالي، على أن تكون الجمل المتوازية متتالية دون فاصل نحوي ، وبهذا فهو يحقق سمة الترابط والاتّساق، وبنية التوازي من البنيات الأكثر انتشارا في الشعر العربي ، وتشكل هذه البنية في شعرالهمذاني ملمحا من الملامح المميزة التي لها أغراضها الدلالية الجلية، وما لوحظ في ديوان الهمذاني أن التوازي على نوعين:التوازي التام، والتوازي الجزئي، وكل نوع من النوعين يقع في مستويين هما: المستوى الأفقي، والمستوى الرأسي.

1- التوازي الأفقي التام:

هو التطابق التام على مستوى كل العناصر الممثلة للبناء النحوي للجمل المتوازية على المستوى الأفقي، ويكون هذا التطابق التام بين كل شطرين يكونان بيتا شعريا، وقد يكون هذا النوع من التوازي بين فضلات الجمل من مثل (الجار والمجرور، أو الصفة والموصوف ...)،كما يمكن أن تكون الجمل المتوازية توازيا أفقيا تاما اسمية خبرية أو إنشائية، أو فعلية خبرية أو إنشائية شرطية [1].

يقول الهمذاني: [الوافر].

أَلَمْ أُنْذِرْكَ عَنْ طَلَبِ الصَّبَايَا　　　أَلَمْ أُخْبِرْكَ عَنْ نَكْدِ التَّصَابِي[36/6]

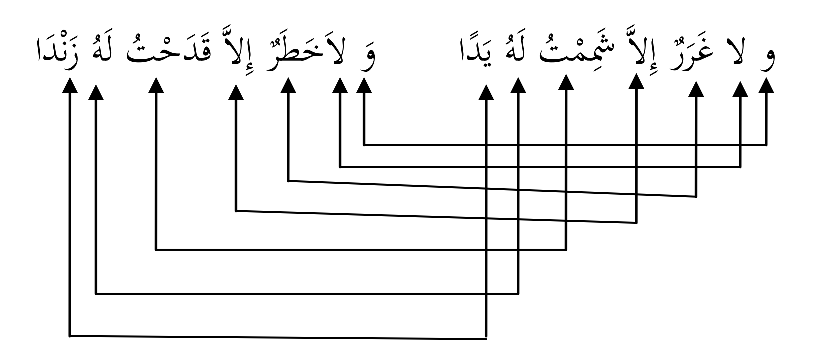
[1]- ليلى سهل، الخطاب الشعري من منظور اللسانيات النصية، مرجع سابق، ص213

وقع التوازي بين الجملة الفعلية في صدر البيت الشعري(أَلَمْ أُنْذِرْكَ عَنْ طَلَبِ الصَّبَايَا)،وبين الجملة في عجز البيت الشعري(أَلَمْ أُخْبِرْكَ عَنْ نَكْدِ التَّصَابِي)، وكان هذا التوازي نحويا وإيقاعيا، فالتوازي النحوي حصل بين الفعلين (أُنْذِرْكَ- أُخْبِرْكَ)حيث جاءا مجزومين، وكل فعل مسبوق باستفهام إنكاري، والتوازي الإيقاعي تمثّل في أنّ كل فعل ينتهي بحرف الكاف وهذا ما يسمى بالسّجع الذي يولّد جرسا موسيقيا تستسيغه الآذان، وتحبّذ سماعه.

وقال أيضا: [الطويل]

ولا غَرَرٌ إِلاَّ شَمِمْتُ لَهُ يَدًا وَلاَ خَطَرٌ إِلاَّ قَدَحْتُ لَهُ زَنْدَا[66/10]

وقع التوازي بين الجملة الاسمية المقترنة بالاستثناء في صدر البيت(ولا غَرَرٌ إِلاَّ شَمِمْتُ لَهُ يَدًا) مع الجملة الاسمية المقترنة بالاستثناء أيضا في عجز البيت في (وَلاَ خَطَرٌ إِلاَّ قَدَحْتُ لَهُ زَنْدَا)، فالتطابق حصل بين كل جزء من أجزاء الجملة في صدر البيت، مع كل جزء من أجزاء الجملة في عجز البيت الشعري.والتوضيح فيما يلي:



حيث أنّ كل كلمة من صدر البيت توافق وتطابق كل كلمة من عجز البيت.

وقوله: [الوافر]

فَمَنْ جَارَاهُ مُنْقَطِعٌ وَمَنْ بَارَاهُ مُفْتَضِحُ [57/22]

وقع التطابق بين الجملة الشرطية الواقعة في صدر البيت (فَمَنْ جَارَاهُ مُنْقَطِعٌ) مع الجملة الشرطية الواقعة في عجز البيت الشعري(وَمَنْ بَارَاهُ مُفْتَضِحُ) ،فالتماثل والتطابق قوي الدلالة، لأنّ الانقطاع

وقطع الاتصال ينتج ويحصل عن مجاراة الممدوح، وكذلك الافتضاح المتمثل في حصاد الأرواح والهزائم والأسرى والسبي كلّها تحصل عن مباراة الممدوح .

وقوله :[الوافر]

فَلَمْ أَصْحَبْ عَدُوًّا فِي صَدِيقٍ وَلَمْ أَشْرَبْ ذِعَافًا فِي سِلاَفِ [103/7]

عَلَى شَفَتَيْهِمَا ضَحِكُ التَّهَانِي وَفِي كَبِدَيْهِمَا وَخْزُ الأَثَافِي [103/9]

برزالتوازي الأفقي التام بين الجملة الفعلية المنفية الواقعة في صدر البيت الأول (فَلَمْ أَصْحَبْ عَدُوًّا فِي صَدِيقٍ) مع الجملة الفعلية المنفية الواقعة في عجز البيت الأول(وَلَمْ أَشْرَبْ ذِعَافًا فِي سِلاَفِ)،وكذلك بين الجملة الاسمية في صدر البيت الثاني (عَلَى شَفَتَيْهَما ضَحِكُ التَّهَانِي)، والجملة الاسمية الواقعة في عجز البيت الثاني (وَفِي كَبِدَيْهَما وَخْزُ الأَثَافِي)،حيث أنّ توازي المعاني هو الذي وجه الشاعر إلى توازي المباني، وذلك على أساس أنّ اللغة نتاج آلي واستجابة كلامية لحافز سلوكي[1] .وقوله: [الطويل]

فَلَوْ كُنْتَ غَيْثًا لَمْ يَشُمْ بَرْقَ خَلب وَلَوْكُنْتَ بَحْرًا لَمْ يَزَلْ أَبَدًا مَدًّا [67/28]

يبدو التطابق واضحا بين الجملة الشرطية المنسوخة في الصدر(فَلَوْكُنْتَ غَيْثًا لَمْ يَشُمْ بَرْقَ خَلب) والجملةالشرطية المنسوخة الواقعة في عجز البيت الشعري(وَلَوْكُنْتَ بَحْرًا لَمْ يَزَلْ أَبَدًا مَدًّا)

فالتطابق حصل بين كل جزء مكون للجملة الواقع في صدر البيت مع كل جزء مكون للجملة في عجز البيت الشعري. وقوله [مجزوء الكامل]

فَلَنَا بِصُلْحِهِمَا رَدَى وَلَنَا بِحَرْبِهِمَا نَشَبْ[38/6]

فالشطر الأول من هذا البيت (فَلَنَا بِصُلْحِهِمَا رَدَى) يوازي الشطر الثاني(وَلَنَا بِحَرْبِهِمَا نَشَبْ) عبر جرس متناغم. وقوله : [الرجز]

يَغُضُّ عَنْ أَوْسَعِ مِنْ صَحْنِ الفَضَا يَكْشِفُ عَنْ أَرْهَفِ مِنْ غَرْبِ القَضَا[89/5]

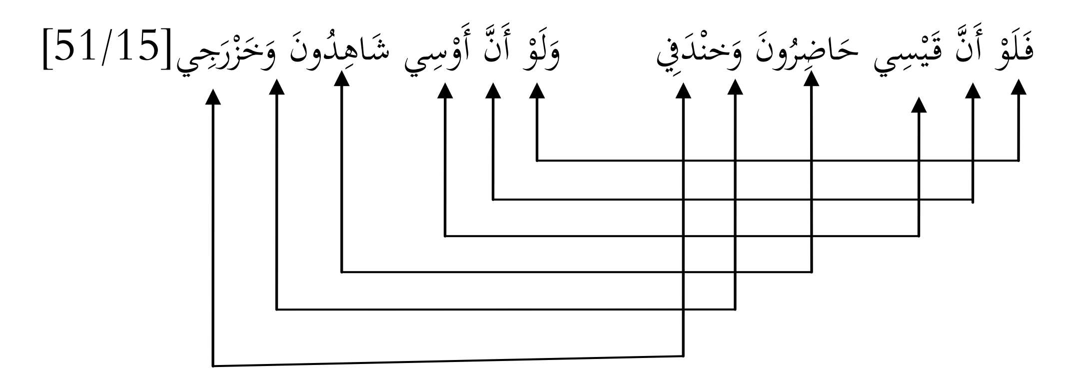
يُقِيـــمُ مِـــنْ أَقْدَامِـنَا مَا دَحَضَـــا يُسِيـــغُ مِـــنْ آمَالِنَـا مَا اعْتَرَضَـــا[90/30]

[1]– المرجع السابق، ص215

الشطر الأول من البيت الأول (بَغُضٌّ عَنْ أَوْسَعِ مِنْ صَحْنِ الفَضَا) يوازي الشطر الثاني من البيت الأول(يَكْشِفُ عَنْ أَرْهَفِ مِنْ غَرْبِ القَضَا)،والشطر الأول من البيت الثاني (يُقِيمُ مِنْ أَقْدَامِنَا مَا دَحَضَا) يوازي الشطر الثاني من البيت الثاني (يُسِيغُ مِنْ آمَالِنَا مَا اعْتَرَضَا).

وقوله: [الكامل]

فَلَوْ أَنَّ قَيْسِي حَاضِرُونَ وَخنْدَفِي وَلَوْ أَنَّ أَوْسِي شَاهِدُونَ وَخَزْرَجي[51/15]



حصل التوازي التام بين الشطرين، فكل كلمة من الشطر الأول (فَلَوْ أَنَّ قَيْسِي حَاضِرُونَ وَخنْدَفِي) توازي كل كلمة من الشطر الثاني (وَلَوْ أَنَّ أَوْسِي شَاهِدُونَ وَخَزْرَجي)إيقاعيا، ونحويا. إيقاعيا لأنّ عبارة فَلَوْ أَنَّ قَيْسِي تساوي عبارة وَلَوْ أَنَّ أَوْسِي في عدد الحروف وعدد الحركات والسّكنات وتنتهي كل عبارة منهما بنفس الحرف محدثة إيقاعا، أما نحويا فكلمات الشطر الثاني جاءت على نفس ترتيب كلمات الشطر الأول:

فلو+أنّ+قيسي+حاضرون+و+خندفي= ولو+أنّ+أوسي+شاهدون+و+خزرجي

وقوله: [مجزوء الوافر]

وَيَا مُؤْنِسَ آمَالِي وَيَا مُوحِشَ أَطْمَاعِي [100/6]

وَيَا لَوْعَةَ ثَكْلاَهُ وَيَا حُرْقَةَ أَضْلاَعِي [100/7]

إنّ الجملة الندائية في صدر البيت الأول(وَيَا مُؤْنِسَ آمَالِي) توازي الجملة الندائية في عجز البيت الأول(وَيَا مُوحِشَ أَطْمَاعِي)،والجملة الندائية في صدر البيت الثاني (وَيَا لَوْعَةَ ثَكْلاَهُ) توازي الجملة الندائية في عجز البيت الثاني (وَيَا حُرْقَةَ أَضْلاَعِي)

وقوله: [البسيط]

1- فَلَمْ أَقُلْ لِهُمُومِ النَّفْسِ قَدْ كَذِبَتْ وَلَمْ أَقُلْ لِلِسَانِ الفَجْرِ قَدْ صَدَقَا [112/17]

2- وَلَمْ يَرُعْنِي طَرْفَ البِيــــدِ مُطَّرِفًا وَلاَثَنَائِي طَـرْفِ اللَّيْلِ مُنْطَبِقَـا [112/18]

3- فَانْهَضْ إِلَى الملِكِ طُلاَّبًا إِلَيْهِ يَدًا وِاتْلَعْ إِلَى المجْدِ طُلاَّعًا لَهُ عُنُقَا [112/33]

4- لِيُدْنِيَ الله أَمْـــرًا ظَـلَّ مُبْتَعِــدًا وَيَفْتَــح الله بَابًا بَاتَ مُنْغَلِقَـا [113/38]

هذه الأبيات من قصيدة واحدة، حيث وقع التوازي بين الجملة المنفية في صدر البيت الشعري الأول المسبوقة بالفاء (فَلَمْ أَقُلْ لِهُمُومِ النَّفْسِ قَدْ كَذِبَتْ) ،والجملة المنفية الواقعة في عجز البيت المسبوقة بالواو(وَلَمْ أَقُلْ لِلِسَانِ الفَجْرِ قَدْ صَدَقَا)، وكذلك الأمر نفسه نجده في البيت الثاني من خلال التطابق الواقع بين الجملة الجملة الفعلية المنفية (وَلَمْ يَرُعْنِي طَرْفَ البِيدِ مُطَّرِفًا)الواقعة في صدر البيت الثاني، وجملة (وَلاَثَنَائِي طَرْفِ اللَّيْلِ مُنْطَبِقَا) الواقعة في عجز البيت الثاني، والأمر نفسه في البيت الثالث، حيث التوازي بين الجملة الفعلية الإنشائية الواردة في صدر البيت الشعري والمسبوقة بالفاء(فَانْهَضْ إِلَى الملِكِ طُلاَّبًا إِلَيْهِ يَدًا)، والجملة الواقعة في عجز البيت الشعري والمسبوقة بالواو(وِاتْلَعْ إِلَى المجْدِ طُلاَّعًا لَهُ عُنُقَا)، وكذلك الأمر بالنسبة للبيت الرابع حيث حصل التوازي بين الجملة الفعلية المؤكدة باللام (لِيُدْنِيَ الله أَمْرًا ظَلَّ مُبْتَعِدًا)مع الجملة الفعلية المسبوقة بالواو (وَيَفْتَح الله بَابًا بَاتَ مُنْغَلِقَا)فكل الكلمات متعالقة مع بعضها البعض من أفعال وأسماء وظروف.

وقوله: [الطويل]

كَأَنَّ نَسِيمَ الصُّبْحِ فُرْصَةُ آيسٍ كَأَنَّ سَرَابَ القَيْظِ خَجْلَةُ وَامِقِ [110/20]

فالجملة المنسوخة في الصدر(كَأَنَّ نَسِيمَ الصُّبْحِ فُرْصَةَ آيسٍ) توازي الجملة المنسوخة في العجز (كَأَنَّ سَرَابَ القَيْظِ خَجْلَةَ وَامِقِ)، فالناسخ واسمه والمضاف إليه وخبره والمضاف إليه بهذا الترتيب يتطابق مع الناسخ واسمه والمضاف إليه وخبره والمضاف إليه.

وكذلك نجد التوازي التام في قوله: [المتقارب]

فَطَوْرًا يَمِيلُ عَلَى بَطْنِهِ وَطَوْرًا يَشُدُّ عَلَى حَلْقِهِ [110/7]

فصدر البيت المسبوق بالفاء (فَطَوْرًا يَمِيلُ عَلَى بَطْنِهِ) يتطابق تماما مع عجزه المسبوق بالواو (وَطَوْرًا يَشُدُّ عَلَى حَلْقِهِ) فحقق هذا التطابق جرسا نغميا موحيا .

وقال أيضا: [الطويل]

فَلاَ أَمَلِي أَعْيَا وَلاَ صَارِمِـــي نَبَا وَلاَ مُنْزِعِي أَشْوَى وَلاَ مَطْلَبِي أَكْدَى [67/27]

فَمَا العُمْرُ إِلاَّ مَا اقْتَنَى لَكَ ذِكْرَةٌ وَمَا المَالُ إِلاَّ مَا اشْتَرَيْتَ بِهِ الحَمْـدَا [68/37]

حصل التوازي بين عناصر الجملة في صدر البيت الأول (فَلاَ أَمَلِي أَعْيَا وَلاَ صَارِمِي نَبَا)مع عناصر الجملة في عجز البيت الأول (وَلاَ مُنْزِعِي أَشْوَى وَلاَ مَطْلَبِي أَكْدَى).

وكذلك الأمر نفسه في البيت الثاني، حيث تطابقت الجملة الاسمية المنفية المسبوقة بالفاء في صدر البيت (فَمَا العُمْرُ إِلاَّ مَا اقْتَنَى لَكَ ذِكْرَةٌ) مع الجملة الاسمية المنفية المسبوقة بالواو في عجز البيت الشعري (وَمَا المَالُ إِلاَّ مَا اشْتَرَيْتَ بِهِ الحَمْدَا)، وقد ساهمت أدوات الربط في ربط عناصر البيت الشعري بعضها ببعض.

وقال أيضا: [الطويل]

فَقِيدَ لَهُ طِرْفٌ وَحُلَّتْ لَهُ حُبِّي وَخِيرَ لَهُ قَصْرٌ وَدَرَّ لَهُ نَزْلُ [120/35]

تطابقت عناصر الجملة الفعلية المبنية للمجهول المسبوقة بالفاء والتي وقعت في الصدر(فَقِيدَ لَهُ طِرْفٌ وَحُلَّتْ لَهُ حُبِّي) مع عناصر الجملة المسبوقة بالواو الواقعة في العجز (وَخِيرَ لَهُ قَصْرٌ وَدَرَّ لَهُ نَزْلُ).فالتطابق وقع بين الفعل الماضي والجار والمجرور(له) و(و) العطف والفعل الماضي والجار والمجرور(له) والفاعل على الترتيب.

وقال الهمذاني أيضا: [المنسرح]

فَانْكَدَرَ النَّجْمُ دُونَ ظَنِّكَ بِي وانْتَقَلَ الغَرَضُ دُونَ أَمْرِكَ لِي [123/12]

كما وقع التطابق بين عناصر الجملة الفعية المثبتة المسبوقة بالفاء في صدر البيت (فَانْكَدَرَ النَّجْمُ دُونَ ظَنِّكَ بِي) مع عناصرالجملة الفعلية المثبتة المسبوقة بالواو في عجز البيت الشعري(وانْتَقَلَ الغَرَضُ دُونَ أَمْرِكَ لِي) من خلال الفعلين الماضيين (انكدر) و(انتقل)،والفاعلين(النجم)،و(الغرض) والظرف(دون)

في كلا الجملتين والمضاف إليه(ظنٍّ)، و(أمر)، والمضاف إليه(الكاف) في كلا الجملتين، والجار والمجرور (بي)،و(لي)بهذا الترتيب، وكل هذه العناصر ساهمت في بناء وربط عناصر البيت بعضها ببعض فيكون بذلك ست عناصر من صدر البيت مع ست عناصر من عجز البيت من دون زيادة ولا نقصان.

الفاء+انكدر+النجم+دون+ظنّك+بي= الواو+انتقل+ الغرض + دون +أمرك+لي

وقوله:[البسيط]

وَالدَّهْرُ لَوْ لَمْ يَخُنْ والشَّمْسُ لَوْ نَطَقَتْ وَاللَّيْثُ لَوْلَمْ يَصِدْ وَالبَحْرُ لَوْعَذُبَا [34/22]

نجد التوازي التام وقع بين صدر البيت (وَالدَّهْرُ لَوْ لَمْ يَخُنْ والشَّمْسُ لَوْ نَطَقَتْ) وعجزه(وَاللَّيْثُ لَوْلَمْ يَصِدْ وَالبَحْرُ لَوْعَذُبَا) فكل لفظة من صدر البيت تطابق كل لفظة من العجز إيقاعيا، ونحويا، والدهر// والليث، لو لم يخن// لو لم يصد، والشمس// والبحر، لو نطقت// لو عذبا، فشكّلت هذه العناصر جميعها كلا متآخذا.

2- التوازي الأفقي الجزئي:

والمقصود به التطابق التام بين عناصر البناء النحوي للجمل المتوازية أفقيا عدا عنصرا أو عنصرين، وذلك بالحذف، والزيادة أو الاستبدال ويتضح ذلك فيما يلي:

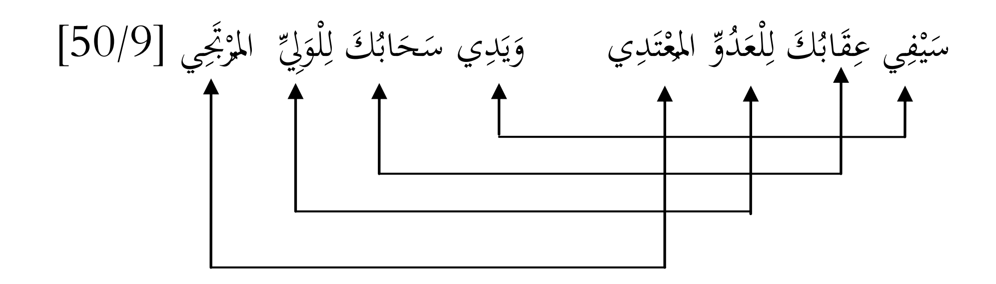
أ- زيادة حرف العطف:

الظاهر أنّ الاختلاف بين الجملتين المتوازيتين توازيا جزئيا قد يكون بزيادة حرف العطف بين الجمل المتوازية، ومن ذلك قول الهمذاني: [البسيط]

بَهْمَةٌ تَطَأُ الجَوْزَاءَ مُفْتَرَعًا وَعَزْمَةٌ تَسَعُ الدَّهْنَاءَ مُخْتَرِقَا [112/29]

وقع التطابق التام بين عناصر الجملة الاسمية(بَهْمَةٌ تَطَأُ الجَوْزَاءَ مُفْتَرَعًا)الواقعة في صدر البيت ، وعناصر الجملة الاسمية (وَعَزْمَةٌ تَسَعُ الدَّهْنَاءَ مُخْتَرِقَا) الواقعة في عجز البيت الشعري ،ولكن بزيادة حرف العطف(و) في الجملة الواقعة في العجز فتحول التوازي إلى تواز جزئي.

وكذلك قوله في مدح الأمير صاحب الجيش: [الكامل]



يكمن التوازي في هذا البيت بتطابق عناصر الجملة الاسمية في الصدر (سَيْفِي عِقَابُكَ لِلْعَدُوِّ المعْتَدِي) مع عناصر الجملة الاسمية في العجز(وَيَدِي سَحَابُكَ لِلْوَلِيِّ المرْتَجِي)مع زيادة حرف العطف (و)، وبالتالي تحول التوازي إلى جزئي.والأمثلةمن هذا النوع كثيرة جدا، منها قول الهمذاني: [الطويل]

1- مَنَعْتُ فُؤَادِي أَنْ يُبَاحَ لَهُ حِمَى وَصُنْتُ دُمُوعِي أَنْ أُفْضِ لَهَا عقْدَا [66/7]

2- يَرَعُ اللُّفُوفَ فَلَنْ يَفُوتَ نِدَاءَهُ وَيَلِي العَطُوفَ فَلَنْ يَطُوفَ ضَلاَلاَ [121/12]

وقع التطابق التام بين عناصر الشطرالأول من البيت الأول، مع عناصر الشطر الثاني من البيت الأول وكذلك التطابق الحاصل بين عناصر الشطر الأول من البيت الثاني مع عناصر الشطر الثاني من البيت الثاني مع إضافةحرف العطف (الواو) في بداية الشطر الثاني من كل بيت فتحوّل التوازي إلى جزئي.

ب- **توازي الاستبدال:**

حصل التوازي الجزئي في شطري البيت وذلك باستبدال عنصر مكان عنصر آخر .

ومنه قوله: [الطويل]

هُنَاكَ عَطَايَاهُ وَثَمَّ انْتِقَامُهُ وَتِلْكَ خَفَاياهُ وَهَذِي ظَوَاهِرُهْ [73/22]

حصل التطابق بين شطري البيت الشعري بين (هُنَاكَ عَطَايَاهُ وَثَمَّ انْتِقَامُهُ) و(وَتِلْكَ خَفَاياهُ وَهَذِي ظَوَاهِرُهْ) من خلال الاستبدال بين اسم الإشارة(ثَمَّ) بمعنى هناك، واسم الاشارة (هذي) مع زيادة حرف العطف(الواو).

- **حذف حرف النداء وحرف العطف:**

ومثاله قول الهمذاني في قصيدة يرثي أخا الأستاذ أبي علي الحسين بن أحمد الوزير: [الطويل]

يَا بُؤْسَ مَقْدَمِهَا مِنْ نَكْبَةٍ طَرَقَتْ وَشُؤْمَ مُصْبَحِهِ مِنْ حَادِثٍ وَقَعَا [/]

الاختلاف بين الجملتين المتوازيتين أفقيا جزئيا،كان بحذف (ياء) النداء من عجز البيت وحرف العطف من صدره، فالتطابق النحوي نلحظه من خلال المنادى(بُؤْسَ) و(شُؤْمَ) والمضاف إليه(مَقْدَمِهَا) و(مُصْبَحِهِ)والمضاف إليه (الهاء) والجار والمجرور(مِنْ نَكْبَةٍ) و(مِنْ حَادِثٍ) والفعل الماضي (طَرَقَتْ) و(وَقَعَا)، فكل عنصر من الصدر يطابق كل عنصر من العجز نحويا عدا (ياء) النداء في صدر البيت و(واو)العطف في عجزه لا يوجد مطابق لهما.

3- التوازي الرأسي(العمودي):

أ- التوازي الرأسي التام:

ويقصد به التطابق التام في كل عناصر البناء النحوي للجمل المتوازية على المستوى العمودي، ويكون التطابق التام بين كل بيتين متتاليين ،أو بين مجموعة أبيات متتالية ،وهذا ما يحقق ترابطا بنائيا رأسيا للنص. وجمل التوازي الرأسي قد تكون فعلية أو اسمية أو شرطية ،وقد يكون التوازي العمودي بين جمل تامة أو بين فضلات الجمل من (الجار والمجرور،أو الصفة والموصوف...)ومثال ذلك في قول الهمذاني :[الكامل]

أَجِدُّكَ لاَ بَرَاكَ الله إلاَّ　　عَلاَءً أَوْ عَطَاءً أَوْ وَفَاء [29/2]

وَلَوْ ذَوَّبْتَنِي مَا كُنْتَ إلاَّ　　وَلاَءً أَوْ دُعَاءً أَوْ ثَنَاء [29/3]

نلاحظ التطابق الرأسي التام بين عجز البيت الأول(عَلاَءً أَوْ عَطَاءً أَوْ وَفَاء) وعجز البيت الثاني (وَلاَءً أَوْ دُعَاءً أَوْ ثَنَاء) ،حيث وردت الكلمة الأولى (علاءً) من عجز البيت الأول مستثنى ،ولفظتا(عطاء)،و(وفاء) ،وردتا معطوفتين ،وكذلك الحال بالنسبة للكلمة الأولى (ولاء)من عجز البيت الثاني مستثنى ،واللفظتين اللتين بعدها جاءتا معطوفتين.

وأيضا قوله في قصيدة أحب النبي وأهل النبي :[المتقارب]

فَإِنْ كَانَ نَصِيبًا وَلاءَ الجَمِيعِ　　فَإِنِّي كَمَا زَعَمُوا نَاصِبِي [39/4]

وَإِنْ كَانَ رَفْضًا وَلاءَ الوَصِيِّ　　فَلا يَبْرَحُ الرَّفْضُ مِنْ جَانِبِي [39/5]

التطابق التام نلمحه بين عناصر صدر البيت الأول (فَإِنْ كَانَ نَصِيبًا وَلاءَ الجَمِيعِ)، وعناصر صدر البيت الأول من البيت الثاني (وَإِنْ كَانَ رَفْضًا وَلاءَ الوَصِيِّ)،حيث كل عنصر يطابق العنصر الآخر تطابقا رأسيا.

كما نلمس التطابق الرّأسي التام بين البيتين في قول الهمذاني :[الوافر]

تَكَادُ النَّارُ مِنْ يَدِهَا إِذَا جَسَّتْهُ تَنْقَدِحُ [56/7]

تَكَادُ الطَّيْرُ مِنْ طَرَبٍ عَلَى الأَوْتَارِ تَطَّرِحُ [56/8]

التطابق الرّأسي التام بين البيتين الشعريين وقع جرّاء تطابق صدر البيت الأول مع صدر البيت الثاني من خلال (تَكَادُ النَّارُ مِنْ يَدِهَا) و(تَكَادُ الطَّيْرُ مِنْ طَرَبٍ) ،وكأنّ البيتين لحمة واحدة من خلال التطابق الواقع في صدري البيتين بين الجملتين المنسوختين .

وقوله في مدح إبراهيم بن أحمد :[الطويل]

أَعِرْنِي يَدًا تَهْمِي دَنَانِيرَ فِي النَّدَا كَمَا تَنْثُرُ الأَغْصَانُ يَوْمَ الصِّبَا وَرْدَا [67/30]

أَعِرْكَ ثَنَاءً لاَ تَغِبُّ وُفُودُهُ كَمَا تَنْشُرُ الأَمْطَارُ فَوْقَ الرُّبَى بَرْدَا [67/31]

نجد التطابق الرّأسي التام بين عناصر الجملة الواقعة في عجز البيت الأول(كَمَا تَنْثُرُ الأَغْصَانُ يَوْمَ الصِّبَا وَرْدَا) مع عناصر الجملة الواقعة في عجز البيت الثاني (كَمَا تَنْشُرُ الأَمْطَارُ فَوْقَ الرُّبَى بَرْدَا) ،فالعناصر النحوية المتتالية في عجزي البيتين متمثلة في :كما التشبيهية + الفعل (تنثر)+ الفاعل (الأغصان) +الظرف (يوم) + المضاف إليه(الصبا) +المفعول به(وردا) ،وبالمقابل نجد :كما التشبيهية+الفعل(تنشر)+الفاعل(الأمطار)+الظرف (فوق)+المضاف إليه(الربى)+المفعول به(بردا) ، بهذا الترتيب .فشكّل هذا التطابق الرأسي لحمة واحد بين البيتين وكأنّ البيتين بيتا واحدا.

وقوله عن دار النبوة:[الوافر]

رَعَاكِ اللهُ مِنْ شُرُفَات دَارٍ وَحَاطَكِ حَيْطَةَ الفُلْكِ المِدَارِ [76/1]

فَإِنْ يَكُ كَعْبَةُ الحُجَّاجِ جَدِّي فَإِنَّكِ كَعْبَةُ المُحْتَاجِ دَارِي [76/2]

وَإِنْ يَكُ مَشْعَرُ الحَرَمِ افْتِخَارِي فإِنَّكِ مَشْعَرُ الكَرَمِ اخْتِيَارِي [76/3]

وقع التطابق الرأسي بين الجملتين الشرطيتين في صدر البيتين الثاني والثالث (فَإِنْ يَكُ كَعْبَةُ الحُجَّاجِ جَدِّي) و(وَإِنْ يَكُ مَشْعَرُ الحَرَمِ افْتِخَارِي) فالتطابق النحوي نجده في أداة الشرط(إن) في صدرالبيت الثاني وفي صدرالبيت الثالث ،وكذلك التوازي وقع في عجزي البيتين في جواب الشرط المقترن بالفاء فعجز البيت الثاني(فَإِنَّكِ كَعْبَةُ المُحْتَاجِ دَارِي) وعجز البيت الثالث(فإِنَّكِ مَشْعَرُ الكَرَمِ اخْتِيَارِي)،فهذا التوازي العمودي التام شكّل من البيتين لحمة واحدة.

وقوله في ترجمة لأبيات فارسية (شربنا،التحفنا،اعتنقنا):[المجتث]

ثُمَّ الْتَحَفْنَا إِزَارًا كَتَوْأَمِ اللَّوْزِ قَشْرًا [83/5]

ثُمَّ اعْتَنَقْنَا عِنَاقًا يُصَيِّرُ الشَّفْعَ وِتْرَا [83/6]

نلاحظ التوازي العمودي التام في صدري البيتين (ثُمَّ الْتَحَفْنَا إِزَارًا)و(ثُمَّ اعْتَنَقْنَا عِنَاقًا) حيث كان تطابقا تاما يبدأ بحرف العطف(ثم) والفعل الماضي (الْتَحَفْنَا) وفاعله(الناء) المتصلة به والمفعول به(إِزَارًا) وكذلك في صدر البيت الثاني حرف العطف(ثم) والفعل الماضي (اعْتَنَقْنَا) وفاعله(الناء) المتصلة به، والمفعول به(عِنَاقًا) ،فشكل هذا التوازي من البيتين لحمة واحدة .

وقال يمدح رئيس هراة:[الكامل]

إِنَّ المِكَارِمَ لاَ يَلِقْنَ بِوَاحِدٍ وَلَوَ انَّهُنَّ شَدَدْنَ بِالأَرْبَاضِ [91/10]

وَيُرِدْنَ آخَرَ لاَ يَرُمْنَ فَنَاءَهُ وَلَوَ انَّهُنَّ فَصَلْنَ بالمِقْرَاضِ [91/11]

نجد التوازي العمودي التام بين عناصرجملة عجز البيت الأول(وَلَوَ انَّهُنَّ شَدَدْنَ بِالأَرْبَاضِ) وعناصر جملة عجز البيت الثاني(وَلَوَ انَّهُنَّ فَصَلْنَ بالمِقْرَاضِ) ،حيث جاءت عناصر عجزي البيتين بنفس الترتيب النحوي والإيقاعي فحقق هذا التوازي ترابطا وانسجاما بين الشطرين.

وقوله في قصيدة أحاجيكم وليس لكم:[مجزوء الوافر]

أُحَاجِيكُمْ وَلَيْسَ لَكُمْ بِمَا حَجَيْتُ مِنْ قِبَلِ [126/1]

وَإِنْ عَطَّلْتَ أَوَّلَهُ فَمَوْرِدَة مِنَ الحِيَلِ [126/3]

وَإِنْ حَلَّيْتَ آخِرَهُ فَهَيْجُ البَحْرِ كَالْقُلَلِ [126/4]

نجد التوازي العمودي التام بين الجمل الفعلية الشرطية في البيت(وَإِنْ عَطَّلْتَ أَوَّلُهُ فَمَوْرِدُ مِنَ الحِيَلِ) ، وعناصرالجملة الفعلية الشرطية من البيت الذي يليه(وَإِنْ حَلَّيْتَ آخِرَهُ فَهَيْجُ البَحْرِ كَالْقُلَلِ) ،كما نلحظ التطابق النحوي العمودي جليا من خلال التطابق بين (وإنْ) و(إنْ) في البيت الذي يليه، والفعل الماضي وفاعله التاء في (عَطَّلْتَ) و(حَلَّيْتَ)،والمفعول به (أوله) و(آخره) ، والمضاف إليه (الهاء) في كلمتي أوله، وآخره، فأصبح بذلك البيتين لحمة واحدة.

وقوله في قصيدة تعالى الله ، ماشاء الله :[الهزج]

أَمِنْ وَاسطَةِ الهِنْدِ إِلَى سَاحَاتِ جُرْجَان [134/8]

وَمِنْ قَاصِيَةِ السَّنْدِ إِلَى أَقْصَى خَرَاسَان [134/9]

حصل التوازي العمودي التام في هذين البيتين من خلال تطابق عناصرصدر البيت الأول (أَمِنْ وَاسطَةِ الهِنْدِ) مع عناصر صدر البيت الثاني (وَمِنْ قَاصِيَةِ السَّنْدِ)، وتطابق عناصر عجز البيت الأول(إِلَى سَاحَاتِ جُرْجَان) ،مع عناصرعجز البيت الثاني (إِلَى أَقْصَى خَرَاسَان)،فالتطابق النحوي التام بين حرف الجر (من) والاسم المجرور (واسطة)و(قاصية)والمضاف إليه(الهند) و(السند) ،أما في العجز فوقع بين حرف الجر(إلى) والاسم المجرور (ساحات) و(أقصى) والمضاف إلي(جرجان) و(خرسان) ،بهذا الترتيب النحوي فقد تحقق التوازي بين البيتين.

والشيئ الغريب الذي لاحظناه في احدى قصائد الهمذاني أنّ التوازي كان بين عجز البيت الأول وصدر البيت الثاني، ومثاله قوله في مدح أبي علي الوزير وفيها يصف الأسد:[الرجز]

ثُمَّ أَتَى رَكِبَ الفَلاَ مُعَرِّضا يَطْفِرُ كَالبَرْقِ إِذَا مَا أَوْمَضَا [89/3]

يَطِمُّ كَالسَّيْلِ إِذَا مَا حَفِضَا يَزْأَرُ كَالرَّعْدِ إِذَا تَخَضْخَضَا [89/4]

يظهر التوازي جليا في عجز البيت الأول(يَطْفِرُ كَالبَرْقِ إِذَا مَا أَوْمَضَا) وصدر البيت الثاني (يَطِمُّ كَالسَّيْلِ إِذَا مَا حَفِضَا)، فالتطابق النحوي بين الفعل المضارع (يَطْفِرُ) و(يَطِمُّ)والجار والمجرور (كَالبَرْقِ) و(كَالسَّيْلِ) وحرف الشرط في (إذا) وجملة جواب الشرط في (مَا أَوْمَضَا) و(مَا حَفِضَا) وبهذا الترتيب النحوي تحقق التوازي بين البيتين.

ب- التوازي الرأسي الجزئي:

ويقصد به التطابق التام بين كل عناصر البناء النحوي للجمل المتوازية توازنا رأسيا عدا عنصرا، أو عنصرين من العناصر، ويكون ذلك بالحذف والزيادة أو الاستبدال، ويقع التوازي الرأسي الجزئي بين الجمل الاسمية أو الفعلية أو الشرطية ،أو بين فضلات الجمل .

- زيادة حرف العطف:

قال الهمذاني في مدح إبراهيم بن أحمد [الطويل]

أَعِرْكَ ثَنَـاءً لاَ تُغَـبُّ وُفُـودُهُ كَمَا تَنْشُرُ الأَمْطَارُ فَوْقَ الرُّبَى بَرْدَا [67/31]

وأُلْبِسَكَ مَدْحًا لاَ يُعَادُ فَرِيدُهُ كَمَا يَنْفَـحُ النِّدُّ الذّكِيُّ إِذَا نَدَّا [67/32]

تجلى التطابق النحوي العمودي في صدري البيتين الشعريين بين جميع العناصر حرف العطف (الواو)الزائد في صدر البيت الثاني وهوالذي أدّى إلى تحديد التوازي ،فنلحظ التطابق النحوي بين الفعل (أعرك) و(ألبسك) والمفعول به (الكاف) المتصل بالفعلين ،والمفعول به الثاني في (ثَنَاءً) و(مَدْحًا) وحرف النفي (لا) والفعل (تُغَبُّ) و(يُعَادُ) ونائب الفاعل (وُفُودُ) و(فَرِيدُ) و المضاف إليه (الهاء) المتصلة بنائبي الفاعل بهذا الترتيب ،فجعل الشطرين كلا موحدا.

ومنه قوله في قصيدة ضرب من الذل ونوع من النعمة:[السريع]

مَنْحَةٌ إِنْ أَخْلَفَتْ بُغْيَتِي جَرَعَتْ بَأْسِي وَأَكَلَت اللِّسَان [136/14]

وَغَزْوَةٌ إِنْ خَفّفَتْ مَطْلَبِي أَغْمَدَتْ سَيْفِي وَنَزَعَت السِّنَان [136/15]

الاختلاف بين الجملتين المتوازيتين توازيا رأسيا جزئيا بزيادة حرف العطف (الواو)في صدر الجملة الشرطية الواقعة في صدر البيت الثاني ،فالتوازي النحوي كان بين الفاعل المقدم (منحة)و (غزوة) ،أداة الشرط(إن) والفعل الماضي (أخلفت) و(خففت) والمفعول به(بغيتي)و(مطلبي)،بالمقابل في عجزي البيتين التطابق بين الفعل الماضي (جَرَعَتْ)و(أَغْمَدَتْ) والمفعول به(بَأْسِي) و(سَيْفِي)وحرف العطف(الواو) والفعل الماضي (أَكَلَت) و(نَزَعَت)والمفعول به (اللِّسَان) و(السِّنَان) فبهذا الترتيب عدا

حرف العطف الذي زيد في بداية البيت الثاني ولا يوجد ما يطابقه في البيت الأول على سبيل التوازي الجزئي ،فحقق هذا التوازي ترابطا وتلاحما بين البيتين.

وقال في أسماء السيف وهي قصيدة قالها ارتجالا:[المنسرح]

إِذَا هَمَتْ رَاحَتَاكَ يَوْمَ نَدَى فَالغَيْمُ والبَحْرُ نُطْفَتَا وَشَلِ[123/8]

وَإِنْ طَمَى عَسْكَرَاكَ يَوْمَ رَدَى فَالسَّيْلُ واللَّيْلُ وَارِدَا فَشِلِ[123/9]

يكمن الاختلاف بين الجملتين المتوازيتين رأسيا جزئيا في هذين البيتين من خلال زيادة حرف العطف(الواو) في صدر البيت الثاني، فالتوازي النحوي كان بين أداة الشرط (إذا) و(إن) والفعل الماضي (همت) و(طمى) والفاعل والمضاف إليه (رَاحَتَاكَ)و(عَسْكَرَاكَ) والظرف(يَوْمَ) والمضاف إليه(نَدَى)و(رَدَى) وبالمقابل في عجزي البيتين فالتطابق النحوي بين (الفاء) الرابطة لجواب الشرط والمبتدأ(الغيم) و(السيل) وحرف العطف(الواو) والمعطوف(البحر) و(الليل) والخبر(نطفتا) و(واردا) والمضاف إليه (وَشَلِ) و(فَشِلِ)بهذ الترتيب النحوي الذي حقق بدوره الترابط بين البيتين الشعريين.

- **زيادة الجار والمجرور:**

قال الهمذاني في مدح الأمير شمس المعالي قابوس:[البسيط]

وَمَا شَرِبْتُ بِكَأْسِ العِزِّ مُصْطَحِبًا حَتَّى تَجَشَّمْتُ وِرْدَ اللَّيْلِ مُغْتَبِقَا [112/19]

وَ لَمْ أَبِتْ بِيَدِ الحَسْنَاءِ مُعْتَصِمًا حَتَّى ظَلَلْتُ بِعُرْفِ اللَّيْلِ مُعْتَنِقَا[112/20]

الاختلاف بين الجملتين المتوازيتين رأسيا جزئيا بزيادة الجار والمجرورفي عجز البيت الثاني (بِعُرْفِ) ، حيث نجد التطابق النحوي واقعا بين عناصر صدر البيت الأول(وَمَا شَرِبْتُ بِكَأْسِ العِزِّ مُصْطَحِبًا) مع عناصر صدرالبيت الثاني(وَ لَمْ أَبِتْ بِيَدِ الحَسْنَاءِ مُعْتَصِمًا) وكذلك تطابق عناصر عجز البيت الأول (حَتَّى تَجَشَّمْتُ وِرْدَ اللَّيْلِ مُغْتَبِقَا) مع عناصر عجز البيت الثاني (حَتَّى ظَلَلْتُ بِعُرْفِ اللَّيْلِ مُعْتَنِقَا) عدا الجار والمجرور(بِعُرْفِ) فلا يوجد مطابق له ، ومع ذلك فقد تحقق الترابط والالتحام بين البيتين الشعريين.

إنّ الدور الذي يلعبه التوازي في التراث ... يكشف عن امكانات متجددة باستمرار وغيرمتوقعة في الخصائص البنيوية للتوازي، فالبنيات الثنائية بالخصوص تتدخل بشكل قوي على مستويات متعددة للأنثروبولوجية الثقافية، إنّ هناك في هذا المجال آفاقا مغرية لدراسة متعددة الاختصاصات للتوازي[1].

فالتوازي يعمل على سبك النصوص وحبكها من جهة، ويولد نغمات موسيقية تستسيغها الآذان وتحبّب سماعها من جهة ثانية، وتكشف عن امكانات متجدّدة في الخصائص البنوية من جهة ثالثة.

خاتمة الفصل:

تناولت في هذا الفصل التشكيل البنوي وقمت بقديم عدّة تعريفات للاتّساق لعدم وجود تعريف جامع مانع له، وذلك لأن مصطلح الاتساق لمآ ترجموه إلى العربية ترجموه بعدة ترجمات منها التماسك والسبك والحبك والالتئام والتضام، لكن الشيئ المهم الذي أكدت عليه هذه التعريفات هو ضرورة توفر عناصر الربط، ثم كان الانتقال إلى الحديث عن أدوات الاتّساق المتمثّلة على حد قول هاليداي ورقية حسن في خمسة أمور وهي:الإحالة، والاستبدال، والحذف، والوصل، والاتّساق المعجمي، وفي رأي دافيدكرسيتال تتمثل في ستة أشياء وهي: العطف، والمرجعية بنوعيها القبلية والبعدية، والإبدال، والحذف، والتكرار، وأدوات معجمية، وكان الحديث عن هذه العناصر ما توافر في المدونة، وكانت البداية مع الإحالة لما توفره من ترابط من خلال الضمائر باعتبارها نائبة عن الأسماء والأفعال والعبارات والجمل المتتالية، وتتعدى الإحالة الضميرية إلى ربط أجزاء النص شكلا ودلالة داخليا وخارجيا، والسابق واللاحق، وقسمت الضمائر إلى وجودية وملكية، و في الحديث عن الإحالة الإشارية التي هي أيضا قسمت حسب الظرفية، وحسب المسافة، والنوع والعدد، ثم كان الانتقال إلى أدوات المقارنة، واسم الموصول وكان التمثيل للإحالة بأبيات شعرية صنّفت في جدول ذكرت فيه الإحالة والمحيل والمحال إليه ونوع الإحالة، ثم علقت بعد ذلك على ماورد في الجدول، ثم تطرقت إلى الحذف وعرّفته وذكرت أهميته ثم حدّدت المواطن التي ورد فيها الحذف في المدونة مع التمثيل لها

[1]– رومان جاكبسون ،قضايا الشعرية، ص107

بالأبيات الشعرية والتعليق عليها، وكان الانتقال بعد ذلك إلى التقديم والتّأخير باعتباره إجراء يخضع لنظام لغوي معين في الترتيب، وهومظهر من المظاهر التي تدل على مهارة الأديب وبراعته في التّفنّن عند استخدام المفردات والتراكيب، قسمته إلى أربعة أقسام ومثّلت لكل قسم منه بأبيات من المدونة وعلّقت على كل مثال، ثم عرّجت على العطف باعتباره من الوسائل المهمة في اتّساق النص، وذكرت أقسام الربط بالوصل كما قسمه النصانيون وتتمثل في الربط الإضافي،والعكسي، والسببي، والزمني والشرطي، ومثّلت لكل نوع بأبيات وعلّقت عليها، وختمت الفصل بالتعرض إلى الاتّساق المعجمي لما له من أهمية الربط على المستوى المعجمي، وذكرت أقسامه التي تتمثل في التكرار بأنواعه والتضام بأنواعه، والتوازي بأنواعه، ومثّلت لكل نوع بشواهد شعرية من المدونة، وعلّقت عليها، فكانت النصوص ثرية وحافلة بوسائل الربط المتنوعة جعلتها متلاحمة، ومتراصة ممّا أكسبتها معيارالنصية .

الفصل الثالث

التّشكيل المعنوي (الانسجام)

المبحث الأول: التّماسك الدّلالي في المدونة.

المبحث الثاني: أدوات التّماسك الدّلالي في المدونة.

المبحث الثالث: الحقول الدلالية في المدونة.

عند ظهور حقل اللسانيات النصيّة فتح الباب على الجانب المعرفيّ للغة، مما دفع الباحثين إلى إعادة النظر لفروع لغويّة كثيرة، وبظهوره ظهرت معه مصطلحات جديدة وتبلورت من خلال الممارسات النصيّة أثناء عمليّة تحليل النصوص والخطابات، ومن ثَمّ شكّلت هذه المصطلحات البنى التي ساهمت في بلاغة وانسجام الخطاب، ومنها مصطلح التماسك الدلالي.

تتعامل اللسانيات النصيّة مع النصوص باعتبارها بنية كليّة لا تقبل التجزئة، وبالتالي تقوم عملية التحليل على كشف واستنباط الخواص التي تعمل على تماسك النصّ.

وقد شغل الاتّساق حيّزا واسعا في الدراسات اللسانيّة الحديثة، "ونال اهتماما كبيرا من قبل علماء النصّ بداية بتوضيح مفهومه، مرورا ببيان أدواته، أو وسائله، وعوامله، وشروطه، والسياق المحيط بالنصّ، وعلاقته به ....وانتهاءً بوضع نماذج تحليليّة، توضّح هذه الأمور كلّها"[1]، ولأهميته البالغة جعل علماء اللغة يوسمون كتبهم بهذا المصطلح،ككتاب هاليداي ورقية حسن (cohésion in English) اللذان أكّدا فيه على هذا المصطلح لدرجة تجعلنا نقول أو نعتقد أنّ النص ماهو إلا تماسك[2].

وقد أصبح التماسك ضرورة من ضرورات النصّ، كضرورة الملح للطعام، فكلّ جملة تتماسك مع سابقتها ولاحقتها بوساطة أدوات وروابط تحكمها فتؤدّي المعنى المراد منها.

ويعدّ التماسك (cohésion) من المصطلحات التي ركّزت عليها لسانيات النصّ وهو «مصطلح استعمله هاليداي ورقية حسن للإشارة إلى مجموعة من الروابط التي تتحكّم في تنضيد الجمل وتماسكها وترابطها لغويّا وتركيبياً»[3]، وعندما تكون الجمل مركّبة تركيبا محكما بوساطة هذه الروابط يحدث التماسك النصيّ.

مفهوم التماسك الدّلالي وأدواته:

أ– مفهوم التماسك الدّلالي: يعرفه جمعان بن عبد الكريم بقوله:«أمّا التماسك الدلالي أوالمعنوي فيهتم بالمضمون الدلاليّ في النصّ وطرق الترابط الدلاليّة بين أفكار النصّ من جهة، وبينها وبين معرفة العالم من جهةأخرى، ولهذه الجهة الأخيرة أهميّة قصوى إلى الدرجة التي تجعل اللغويّين يحدّدون التماسك الدّلالي بأنّه شيئ موجود في النّاس لا في اللغة، فالناس هم الذين يحدّدون ما يقرؤون وما

---

1 – صبحي إ براهيم الفقي ،علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج1، ص93

2 – المرجع نفسه، مع تصرّف في الصياغة، ص 93

3 – جميل حمداوي، محاضرات في لسانيات النص ، ط1، 2015، ص68 www.alukah.net

يسمعون، ولكن الأمر الأهمّ في التماسك الدّلاليّ هو الوحدة الموضوعيّة، أو ما يطلق عليه "فان دايك" البنية النصيّة الدلاليّة الكبرى، وما يتعلّق بها من بنى دلاليّة صغرى في النصّ، وكذلك البنية العليا التي لها ارتباط قوي بالبنية النصيّة الكبرى»[1].

فالتماسك النصّيّ يعني« وجود علاقة بين أجزاء النصّ أو جمل النصّ، أو فقراته؛ لفظيّة أو معنويّة، وكلاهما يؤدّي دورا تفسيريّا»[2]، بمعنى أنّ هذه العلاقة المعنويّة بين عنصر في النصّ وعنصر آخر يكون ضروريّا لتفسير النصّ، ويرى محمد الأخضر الصبيحي أنّ التماسك النصيّ «من أهمّ مقومات النّصيّة إذ بدونه يأتي النصّ مفكّك الأوصال فيشوب الغموض العلاقة بين أجزائه، فينعكس ذلك سلبا على دلالته»[3].

والتماسك الدلاليّ شرط لا بدّ منه في جميع النصوص، أي كلّ نصّ لابدّ أن يتوفّر فيه هذا الشرط، فالنصّ الذي لا يتوفر فيه هذا الشرط لا يمكن نعته بالنصيّة، حيث اعتماد التماسك الدلاليّ في النصوص هي الخطوة الأهمّ في فهم الخطاب و تحليله، إذ أنّ التماسك الشكليّ بروابطه المتعدّدة لا يمكن أن يشكّل تماسكا بمفرده، فالتماسك الدلاليّ خاصيّة من الخواص الضروريّة التي تعمل على توليد القيم الجماليّة في النصّ لأنّ هذه القيم لا يمكن أن تتحقّق بمعزل عن خاصية التماسك، ويبدو أنّ التماسك الدّلاليّ الذي يراه "فان دايك"«عبارة عن خاصيّة سيمانطيقيّة للخطاب، قائمة على تأويل كل جملة مفردة متعلّقة بتأويل جملة أخرى»[4].

ولقد تباين العلماء في تسمية مصطلح التماسك فمنهم من يسمّيه السبك ومنهم من يسمّيه الحبك ومنهم من يسمّيه التضام وآخرون يسمّونه الالتحام، ولعلّ أوّل من استعمل مصطلح السبك هو الجاحظ(ت 255هـ) في قوله: «وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فيعلم بذلك أنّه أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري على الدهان»[5].

---

[1]- جمعان بن عبد الكريم، إشكا لات النص، دراسة لسانية نصية، مرجع سابق، ص223

[2]- أحمد عفيفي ، نحو النص، اتجاه جديد، مرجع سابق، ص95

[3] – محمد الأخضرالصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، مرجع سابق، ص129

[4]- فان دايك، النّص والسّياق، مرجع سابق، ص137

[5] – الجاحظ، البيان والتبيين، مرجع سابق، ص 50

وذكر أبو هلال العسكري معقّبا على أبيات شعريّة للنمر بن تولب بقوله:«هذه الأبيات جيّدة السبك حسنة الرصف»[1].

ولكي يتحقّق الانسجام في الخطاب الشعريّ لابدّ من تداخل مجموعة من العلاقات الدلاليّة والآليات التي تعمل جميعا مع بعضها على حبك مضامين الخطاب، وتحقيق التكامل بينها، ومن بين هذه الآليات: السياق والتناص والحقول الدلالية.

ب- أدوات التماسك الدلاليّ ودورها في ترابط النصّ:

1- السّياق :

يعدّ السيّاق أساس آليات الخطاب، فهو يوضّح ماهو ملتبس في النصّ، ويحدّد أغراضه، ومقاصده، ويقوم بحصر مجالات التأويل، وترجيح هذه التأويلات، ويبدو من غير الممكن بل من المستحيل مقاربة نصّ دون مراعاة سياقاته المختلفة التي تحدّد معناه ودلالته، حيث يعالج الأديب مادته اللغويّة باستعمال اللغة كأداة توصيل في سياق معين من قبل متكلّم أو كاتب للتعبير عن معان، وتحقيق مقاصد الخطاب[2].

إنّ أغلب الخطابات الإنسانيّة تعتمد على السياق، فحضوره بكثرة يثري الأدب، ويكون مجالا خصبا لظواهره، فبه تدرك العلاقات المقصودة وغير المقصودة، وقبل الحديث على أهمّيّة السياق لابأس أن نعرّج على مفهومه.

أ- السياق لغة:

ورد في معجم مقاييس اللغة لابن فارس(ت395هـ) مادة "س و ق"السين والواو والقاف أصل واحد، وهو حدو الشيء. يقال ساقه يسوقه سوقا...والساق للإنسان وغيره، والجمع سوق، إنّما سميت بذلك لأنّ الماشي ينساق عليها[3].

[1] - العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، مطبعة محمود بك، الأستانة، ط1، 1319هـ ، ص127

[2]- جورج براون وجيليان يول، تحليل الخطاب، مجلة الابتسامة، تر: محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، النشر العلمي والمطابع، 1997، ص33

[3]- أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1979، ج3، ص117

وقال الزمخشري(ت538هـ):"ومن المجاز: هو يسوق الحديث أحسن سياق.وإليك سياق الحديث، وهذا مساقه إلى كذا، وجئتك بالحديث على سوقه أي سرده"[1]، ويقصد بالسرد التتابع والتوالي، وسرد الحديث والقراءة جاء بهما على ولاء"[2]، يتّضح من قول الزمخشري أنّ السياق في اللّغة يدل على التتابع المنتظم في الحركة للوصول إلى غاية محدّدة، لأنّ التتابع بين الأشياء هو التساوق وذلك لغاية لابد من إدراكها ووصولها.

وذكرابن منظور(ت711هـ) "ساق الإبل وغيرها يسوقها سوقا وسياقا، وهوسائق وسوّاق وقد انساقت وتساوقت الإبل تساوقا إذا تتابعت، وساق إليها الصّداق والمهر سياقا وأساقه وإن كان دراهم أو دنانير، لأن أصل الصّداق عند العرب الإبل، وهي التي تساق فاستعمل ذلك في الدرهم والدينار وغيرهما"[3].

ب- **السياق اصطلاحا**:

يُعنى بالسياق في الدراسة اللغويّة «كل ما يتعلّق بأحوال المتتالية اللغويّة في ظروف استعمالها داخل النصّ وخارجه»[4]، فهو يعمل على فاعلية فهم الخطاب وتحديد قصد المرسل، وبالتالي يؤدّي دورا هاما في التفاعل الخطابيّ، ويمكن القول إنّ مصطلح السياق يشمل مفهومين:

- السياق اللغويّ.
- السياق غير اللغويّ أوسياق الحال أوسياق الموقف.

أمّا مفهوم السياق اللغويّ فهو الأكثر شيوعا وإدراجا في البحث اللغويّ المعاصر وهو الجواب البديهي عندما يتبادر إلى الذهن السؤال الهام ما السياق؟[5]، فيتضح بهذا المفهوم أنّه يتجسّد في تلك التتابعات اللغويّة في شكل الخطاب من وحدات صوتيّة وصرفيّة ومعجميّة، وما بينها من ترتيب وعلاقات تركيبيّة[6]، فقد غدا مصطلح السياق من المصطلحات الشائعة والمؤثرة في

---

[1]- الزمخشري، أساس البلاغة، ج1، تح:محمد باسل عيون السود، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص484

[2]- المصدر نفسه، ص 449

[3]- ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (س و ق) ، مج3

[4]- جمعان بن عبد الكريم، إشكالات النص، دراسة لسانية نصية، مرجع سابق، ص400

[5]- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتجيات الخطاب، مقارة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد، ط1، 2004، ص40

[6]- المرجع نفسه، ص40

الدرس اللغويّ الحديث منذ ابتدعه "مالينوفسكي" ليتّسع مفهومه خصوصا في الدراسات التداوليّة، بما أنّها تعدّه أساسا من أسسها، ولهذا تجاوز الباحثون التعريف النموذجيّ للسياق إلى التعريف الأرحب فأصبحت تعرف مجموعة الظروف التي تحفّ حدوث فعل اللفظ بموقف الكلام، وتسمّى هذه الظروف في بعض الأحيان بالسياق[1].

وللسياق ألفاظ مرادفة، وتؤدّي معناه كألفاظ المقام ومقتضى الحال والقرينة وغيرها، لذا نستوقف أنفسنا لتحديدها.

أ- **المقام:**

إنّ مصطلح السياق قد يلتبس بمصطلح المقام، وهذا الالتباس نلمسه في الزمن والثقافة أي بين زمنين وثقافتين، فالعرب قديما شاع عندهم مصطلح المقام وتناولوه في الدّراسات البلاغيّة، إلا أنّ الغربيين استعملوا مصطلح السياق، وأنّ هناك فروقا بين ما يقصده البلاغيّون العرب، وما يقصده التداوليون في البحث العلميّ الحديث، وما تَمَثّله تمام حسان أنّ الاختلاف بين مفهومي المقام والسياق يرجع إلى الثقافة الخاصّة بكل مجتمع من المجتمعات اللغويّة، وما تشتمل عليه من لغة وأدب ودين وعادات وتقاليد وطرق التفكير وغير ذلك، فالمقام يرتبط بالثقافة في كثير من المواقف مما يجعله خاضعا للمعياريّة التي ترتبط بتعريفات البلاغيّين العرب، يقول تمام حسان:«فهم البلاغيّون "المقام"أو"مقتضى الحال" فهمًا سكونيا قالبيّا نمطيّا مجرّدًا على نحو ما جرّد النحاة أصل الوضع للحرف وللكلمة وللجملة، ثم قالوا:"لكلّ مقام مقال" و"لكلّ كلمة مع صاحبتها مقام"، فهذه المقامات نماذج مجرّدة وأطر عامّة، و"أحوال" ساكنة ذات مقتضيات يوزن بها السّلوك الحيّ، ويصبّ في قالبها، بهذا يصبح المقام عند البلاغيّين سكونيّ لأنّه حال أمّا المتحرك النّابض بالحياة فهو السلوك اليوميّ للفرد الذي يسعى إلى مطابقة هذه القوالب الثقافيّة... فالمقام ليس إطارا ولا قالبا، وإنّما هو جملة الموقف المتحرّك الاجتماعيّ الذي يعتبر المتكلم جزءا منه، كما يعتبر السامع والكلام نفسه وغير ذلك ممّا له اتّصال بالتّكلّم، وذلك أمر يتخطّى مجرّد التفكير في موقف نموذجيّ ليشمل كلّ جوانب عمليّة الاتّصال من الإنسان والمجتمع والتاريخ والجغرافيا والغايات والمقاصد»[2].

---

[1] – عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتجيات الخطاب، مرجع سابق، ص40، 41

[2] – تمام حسان،الأصول، دراسة ابسيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة ،2000، د ط، ص303، 304

وعلى الرّغم من الفارق بين فهم تمام حسان لمصطلح السّياق وفهم البلاغيّين، فإنّه يجد لفظ المقام أنسب على ما عبّر به عمّا فهمه من المصطلح الذي يستعمله المحدثون، غير أنّ عبد الهادي بن ظافر الشهري يرى "أنّ مصطلح السياق هو المصطلح الأنسب؛ للعلّة التي يراها تمام حسان، وذلك لدلالته على الممارسة المتّصلة للفعل اللّغويّ الذي يتجاوز مجرّد التّلفّظ بالخطاب بدءا من لحظة إعمال الذهن للتّفكير في إنتاجه، بما يضمن تحقيق مناسبته التداوليّة، بالرّغم من أنّه ليس من السّهل تحديد مجال السياق، فيجب على أيّ واحد أن يأخذ بعين الاعتبار العالم الاجتماعيّ والنفسيّ الذي يؤثّر فيه مستعمل اللغة، في أيّ وقت كان"[1]، ويشير تمام حسان إلى أنّ المواقف الاجتماعيّة التي يسمّونها مقاما مختلفة، فمقام الفخر غير مقام المدح وهما يختلفان عن مقام الاستعطاف أو التمني أو الهجاء، ومن عباراتهم الشهيرة في هذا الصدد قولهم:"لكل كلمة مع صاحبتها مقام"[2].

وقد ألحق فيرث عناصر بالمقام وتتمثل في:

أ- الشخصيات التي لها علاقة بالموضوع .

ب- الأشياء التي لها علاقة بالموضوع.

ج- تأثير الأفعال المصحوبة بالأقوال .

وقد اعتبر فيرث هذه العناصر أساسيّة يلزم الرجوع إليها للاقتراب من سياق الحال[3].

إنّ الكلمات المنطوقة في الجمل لا تنبئ عن مقاصد ذلك المنطوق نظرا للمواقف المتعدّدة التي تستخدم فيها الكلمات، أو الجمل من نبر وتنغيم وغير ذلك، ومن ثَمَّ فإنّ السياق هو الفيصل في إدراك الدلالات، فهو بمثابة المرجع الذي يُسند إليه كلّ شيئ.

ب- **مقتضى الحال**: يقول القزويني:تُعرَّفُ البلاغة عند بعض اللغويّين، وبخاصة القدماء بأنّها مطابقة الكلام لمقتضى الحال[4]، ومقتضى الحال مختلف؛ فمقامات الكلام متفاوتة، فمقام التنكير يباين مقام التعريف، ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد، ومقام التقديم يباين مقام التأخير، ومقام الذّكر يباين مقام الحذف، ومقام القصر يباين مقام خلافه، ومقام الفصل يباين مقام الوصل، ومقام

---

[1]- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مرجع سابق ،ص41، 42

[2]- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1998، ص337

[3]- مسعود بودوخة، السياق والدلالة، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، العلمة، الجزائر، ط1، 2012، ص54

[4]- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مرجع سابق، ص5

الإيجاز يباين مقام الإطناب والمساواة،...وارتفاع شأن الكلام في الحسن والقبول بمطابقته للاعتبار المناسب، وانحطاطه بعدم مطابقته له، فمقتضى الحال هو الاعتبار المناسب[1]، فأهل البلاغة يطلقون المقام على مقتضى الحال، ويرى تمام حسان أنّ هناك تقارب بين مصطلحي الحال والمقام في قوله:«إنّ مجموع الأشخاص المشاركين في المقال إيجابا أوسلبا، ثمّ العلاقات الاجتماعيّة والظروف المختلفة في نطاق الزمان والمكان، هو ما أسميه المقام، وهو بهذا المعنى يختلف بعض الاختلاف عن فهم الأولين الذين رأوه حالا ثابتة، ثم جعلوا البلاغة مراعاة مقتضى الحال، ويؤخذ المقام دائما من نسيج الثقافة الشعبية زمانيا في تطورها من الماضي إلى الحاضر إذ يرثها جيل عن جيل فتكون عنصر ربط بين هذه الأجيال ومن ثَمَّ تكون الضمان الوحيد لاستمرار المجتمع في التاريخ»[2] .

ج- **القرينة**:هي ما ينبئ عن المراد لا بالوضع، وتؤخذ من لاحق الكلام الدّال على خصوص المقصود[3]. ويعرّف تمام حسان القرينة اللفظيّة بقوله: هي عنصر من عناصر الكلام يستدلّ به على الوظائف النحويّة، فيمكن الاسترشاد بها أن نقول: هذا اللفظ فاعل، وذاك مفعول به أو غير ذلك[4]، أمّا القرينة المعنويّة فهي: العلاقة التي تربط بين عنصر من عناصر الجملة وبين بقيّة العناصر؛ وذلك كعلاقة الإسناد[5]، ونظرة الأصوليين إلى القرينة متباينة، فمنهم من يرى أنّ السياق قرينة من القرائن، ومنهم من يرى أنّ القرينة جزء من السياق، إذ أنّهم يقرّرون أنّ الدلالة في كلّ موضع بحسب السياق وما ينضوي عليه من قرائن لفظية وحالية، فهم يعدّون القرينة من دلالة السياق وليس العكس، لأنّ السياق أعمّ من القرائن لظهوره على جميع المستويات الكلاميّة، من صوتيّة، أو صرفيّة، أو نحويّة، أو دلاليّة، ولاشتماله على المقام بما يتضمّنه من عناصر حسيّة ونفسيّة واجتماعيّة[6]، وتمتدّ قرينة السياق على مساحة واسعة من الركائز تبدأ باللغة من حيث مبانيها الصرفيّة وعلاقاتها النحويّة ومفرداتها

---

[1]-المرجع السابق، ص26، 27

[2]-تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، مرجع سابق، ص351

[3]- أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي، الكليات، أعدّه عدنان درويش، ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1998، ص734

[4]- تمام حسان، البيان في روائع البيان ، عالم الكتب، القاهرة ، ط1، 1993، ص7

[5]- المرجع نفسه، ص7

[6]- سعد بن مقبل بن عيسى الغنزي، دلالة السياق عند الأصوليين، رسالة ماجستير، 1427هـ، 1428هـ، جامعة أم القرى، السعودية، ص69

المعجميّة وتشتمل الدلالات بأنواعها من عرفيّة إلى عقليّة إلى طبيعيّة كما تشتمل على المقام بما فيه من عناصر حسيّة ونفسيّة واجتماعيّة كالعادات والتقاليد ومأثورات التراث وكذلك العناصر الجغرافيّة والتاريخيّة ممّا يجعل قرينة السياق كبرى القرائن[1].

غيرأنّ ما يوضع في الحسبان أنّ شرح الوحدات الدلاليّة يكون الاعتماد على ما يجاور القرينة من سوابق ولواحق، أي أنّ الشيئ البارز الذي يتجلّى فيه أثر السياق في تحصيل المعنى هو أن تستمدّ الوحدة اللغويّة معناها أو جزءا منه من الوحدات التي تحيط بها، وبذلك تشكّل هذه الوحدات القرائن اللفظيّة التي تساعد وتُعين على تحديد الدلالة.

وبالنّظر إلى المقام على أنّه يقوم بمثيل سيّاق الموقف، فإنّنا نجد البلاغيّين ومنهم عبد القاهر الجرجاني الذي يربط المقام بالاستعمال مع مراعاة مقتضى الحال، وهذا كلّه منبثق من نظريّة النّظم التي أسهب فيها كثيرا، وعن أهميّة السياق في إضفاء الجمال على الكلمة يقول: «ينبغي أن يُنظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف، وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يكون الكلم إخبارا وأمرا ونهيا واستخبارا وتعجّبا، وتؤدّي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلّا بضم كلمة إلى كلمة، وبناء لفظة على لفظة»[2].

ويقول أيضا في الكلمة وكيف يكون لها الشرف والمزيّة:« فلو كانت الكلمة إذاحسُنت حسُنت من حيث هي لفظ، وإذا استحقّت المزيّة والشرف استحقت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها، دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النّظم»[3]، كما تعرّض محمود السعران لسياق الحال وهو عنده يشمل مجموعة من العناصر وهي[4]:

1- شخصية المتكلّم والسامع، وتكوينهما الثقافيّ، وشخصيات من يشهد الكلام غير المتكلم والسامع إن وجدوا.

2- العوامل والظواهر الاجتماعيّة ذات العلاقة باللغة والسلوك اللغويّ لمن يشارك في الموقف الكلاميّ كحالة الجو إن كان لها دخل... وكل ما يطرأ أثناء الكلام ممن يشهد الموقف الكلاميّ من انفعال أو أي ضرب من ضروب الاستجابة، وكل مايتعلق بالموقف الكلاميّ أيًّا كانت درجة تعلّقه.

---

[1]- تمام حسان، البيان في روائع البيان ، ص221

[2]- الجرجاني دلائل الإعجاز، ص44

[3]- المرجع نفسه، ص48

[4]- محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1997، ص252

3- أثر النص الكلاميّ في المشاركين، كالاقتناع، أوالألم، أو الإغراء، أو الضحك.

4- إنّ نظريّة اللغة التي تقوم على التصوّر الخاصّ تشمل جميع أنواع الوظائف الكلاميّة فتستطيع أن تدرس وتفسّر جميع أنواع الوظائف الكلاميّة، وليست مقتصرة على إبراز نوع أو أكثر ليس غير من أنواع الوظائف الكلاميّة.

ومن هنا يتّضح جليّا أنّ من خصائص سياق الحال هو إظهار الدور الذي يقوم به المتكلّم وكلّ المشاركين في الموقف الكلاميّ.

ويرى كمال بشر أنّ البلاغيّين قد وفّقوا في إدراك شيئ مهم في الدّرس اللغويّ، وهو المقام، لكن كعادتهم طبّقوه بطريقتهم الخاصّة، لقد كانت عنايتهم بالمقام موجّهة نحو الصحّة والخطأ، ونحو الجودة وعدمها، ولهذا كانت نظرتهم إلى المقام أو مجريات الحال نظرة معياريّة لا وصفيّة[1]، وبذلك يختلف المقام عند البلاغيّين عن سياق الموقف عند المحدثين، أضف إلى ذلك أنّ المقام عند البلاغيّين معيار جماليّ، أي يحكم براعاته ببلاغة المقام وبعدم مراعاته بعد البلاغة، وبهذا يكون النحاة أقرب إلى سياق الحال أوالموقف من البلاغيّين[2].

وقد عرفت مدرسة لندن بالمنهج السياقيّ، ويتزعمها فيرث" FIRTH" الذي أكّد على الوظيفة الاجتماعيّة للغة، ومعنى الكلمة عند أصحاب هذه النظريّة هو استعمالها في اللغة، فالمعنى لا ينجلي ولا ينكشف عند فيرث إلا من خلال تسييق الوحدة اللغويّة أي وضعها في سياقات مختلفة، ويقول أصحاب هذه النظريّة في شرح وجهة نظرهم: معظم الوحدات الدلاليّة تقع مجاورة لوحدات أخرى وأنّ معاني هذه الوحدات لا يمكن وصفها أو تحديدها إلا بملاحظة الوحدات التي تقع مجاورة لها[3]، فجعل فيرث نصيبا أكبر لسياق الحال باعتبار أنّه يقوم على شخصيّة المتكلّم والسامع والظروف المحيطة بالكلام.

وكان اهتمام اللغويين بدراسة السياق نتيجة تأثّرهم بنظرية فيرث " FIRTH" لتلقّيهم هذا العلم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وقد قسّم فيرث السياق إلى أربعة أقسام[4]:

---

[1]- كمال بشر، دراسات في علم اللغة، دار المعارف، مصر، ط 9، 1986، ص57

[2]- ليلى سهل، الخطاب الشعري من منظور اللسانيات النصية،مرجع سابق، ص301

[3]- أحمد مختار عمر، علم الدلالة ، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998، ص69

[4]- المرجع السابق، ص69 وما بعدها

1- **السياق اللغويّ**: ونمثّل له بكلمة حسن التي تقع في سياقات لغويّة مختلفة فقد ترد وصفا للأشخاص فنقول: رجل حسن، وهنا نعني به الناحية الخلقيّة، وكذلك نقول طبيب حسن وهنا نقصد تفوّقه في أداء عمله، وقد ترد للمقادير فنقول دقيق حسن ونعني بذلك الصفاء والنقاء.

2- **السياق العاطفيّ**:ويحدّد فيه درجة القوّة والضعف في الانفعال ممّا يقتضي تأكيدا أو مبالغة أو اعتدالا، فكلمة يعشق غيركلمة يحب رغم اشتراكهما في أصل المعنى وهو الحب، وكلمة يكره غير كلمة يبغض رغم اشتراكهما في أصل المعنى كذلك.

3- **السياق الثقافيّ**:ويكون فيه تحديد المحيط الثقافيّ أو الاجتماعيّ الذي يمكن أن يستخدم فيه الكلمة، فكلمة جذر لها معنى عند المزارع، ومعنى ثان عند اللغويّ، ومعنى ثالث عند عالم الرياضيات، فمعناها عند المزارع هو الجذر النباتي الذي يكون تحت سطح الأرض، ومعناها عند اللغويّ هو أصل المادّة اللغويّة التي تشتق منه الكلمات، ومعناها عند أهل الرياضيات هو خاصّ بالأرقام الحسابيّة.

4- **سياق الموقف**:ويعني الموقف الخارجيّ الذي يمكن أن تقع فيه الكلمة كاستعمال كلمة يرحم في مقام تشميت العاطس يرحمك الله، وذلك بالبدء بالفعل، والبدء بالاسم يكون في مقام الترحم بعد الموت (الله يرحمه) فالأول تعني طلب الرحمة في الدنيا، والثانية طلب الرحمة في الآخرة.

وما تجدر الإشارة إليه بعد هذا التقسيم أنّ فيه عدم التدقيق في التّفرقة بين السياق اللغويّ والسياق غير اللغويّ، وذلك أنه يدور في فلك التمثيل للكلمة دون أخذ الجملة والنّصّ بعين الاعتبار.

وقد تحدّث براون ويول عن دور السياق في عمليّة الفهم في دفات كتابهما الموسوم تحليل الخطاب، حيث أشارا إلى أنّ محلّل السياق يتحتّم عليه أخذ السياق بعين الاعتبار في مقطع وروده من الخطاب، إذ يقولان: «ومن الوحدات اللغويّة التي تتطلّب أكثر من غيرها معلومات عن السياق لتيسير فهمها نورد الأدوات الإشاريّة مثل: هنا، الآن، أنا، أنت، هنا،...وذاك...فإذا أردنا أن نفهم مدلول هذه الوحدات إذا ما وردت في مقطع خطابي استوجب ذلك منا معرفة هوية المتكلّم والمتلقّي والإطار الزماني والمكاني للحديث اللغويّ»[1].

وقد ربط هاليداي مفهوم السياق بالنصّ، حيث يستعير من دراساته السابقة مفهوم السياق الذي يعتبره مع النصّ يشكّلان وجهين لعملة واحدة، ذلك أنّ السياق بحسب مفهومه هو النصّ الآخر، أو النصّ المصاحب للنصّ الظاهر؛ والنصّ الآخر لا يشترط أن يكون قوليًّا إذ هو يمثّل البيئة الخارجيّة

1- براون ويول، تحليل الخطاب، ص35

للبيئة اللغويّة بأسرها، وهو بمثابة الجسر الذي يربط التمثّل اللغويّ ببيئته الخارجيّة ونظرا لأنّ السياق يسبق في الواقع العمليّ للنصّ الظاهر أو الخطاب المتصل به، رأى هاليداي أن يعالج موضوع السياق قبل أن يعالج موضوع النصّ[1].

وقد ركّز هاليداي على ثلاثة عناصر عدّها أساسية لسياق الموقف وهي[2]:

1- **المجال**:ويعني به الموضوع الأساسيّ الذي يتخاطب فيه المشاركون في الخطاب والذي تشكّل اللغة أساسا مهما في التعبير عنه.

2- **نوع الخطاب**: وهو نوع النصّ المستخدم لإكمال عمليّة الاتّصال ويركّز هاليداي هنا على طريقة بناء النصّ والبلاغة المستخدمة فيه؛ وما إذا كان مكتوبا أم منطوقا، وما إذا كان نصّا سرديّا أم أمريّا أم جدليّا ونحوذلك.

3-المشاركون في الخطاب:ويقصد بها طبيعة العلاقات بين المشاركين في الخطاب ونوع العلاقة القائمة بينهم.

وتجدر الإشارة إلى أنّ أصحاب المدرسة الاجتماعيّة ركّزوا على السياق ودوره في تحديد الدلالة، وتكمن رؤيتهم في أن الاستعمال اللغويّ للكلمات يحكمها السياق، على أنّ الكلمة يتحدّد معناها بعلاقاتها بالسوابق واللواحق في السلسلة الكلاميّة، والقرينة التي تحكمها، والمقام الذي تقال فيه، والظروف المحيطة. ولهذا فالسياق أصبح عنصرا فعّالا لا يمكن الاستغناء عنه في تحصيل.

وقد قال صبحي الصالح في ذلك:«أنّنا حينما نقول إنّ لاحدى الكلمات أكثر من معنى واحد في وقت واحد إنّما نكون ضحايا الانخداع إلى حد غير قليل إذ لايطفو في الشعور من المعاني المختلفة التي تدلّ عليها احدى الكلمات إلا المعنى الذي يعيّنه سياق النّصّ»[3]، وإذا كان لدينا معان مشتركة للفظ واحد، فالمعنى لا يمكن إدراكه إلا بمعرفة السياق الذي تقع فيه لأنّ«السياق هو الذي يعين أحد المعاني المشتركة للّفظ الواحد، وهذا السياق لا يقوم على كلمة تنفرد وحدها في الذهن، وإنّما يقوم على تركيب يوجد الارتباط بين أجزاء الكلمة، فيخلع على اللّفظ المعنى المناسب»[4].

---

[1] – يوسف نورعوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994، ص82، 83

[2] – المرجع نفسه، ص85

[3] – صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 2009، ص306

[4] – المرجع نفسه، ص308

وبالنظر إلى منهج هاليداي في دراسته للسياق فإنّنا نجده يستهدف دراسة علاقة اللغة بالبنى الاجتماعيّة فهو لا يلغي المناهج التي سبقته، بل يضيف إليها البعد الاجتماعيّ لاعتباره أساسيًّا بالنسبة للمعاني اللغويّة، وهذا مايجعل نظرته تتّسم بالمقبوليّة، وكان موفّقا إلى أبعد الحدود في تفسيره لسياق الموقف الذي ركّز فيه على ثلاثة ركائز متمثّلة في المجال ونوعية الخطاب ووسيلته، ويقسّم المكونات الوظائفيّة للنظام المعنويّ إلى ثلاثة مكوّنات هي[1]:

أ- **المكوّن الفكري**: وينقسم إلى قسمين: وهما المكوّن المنطقي، و المكوّن الخبروي.

ب- **المكوّن العلائقيّ**: وهوالذي يحدّد نوعيّة العلاقة اللغويّة بين المشاركين في الخطاب.

ج- **المكوّن النّصّاني اللغويّ**: وهو الشكل العلاميّ الذي يتّخذه الخطاب من أجل أن يخدم غايته الوظيفيّة، ويبدو واضحا أنّ مكونات سياق الموقف عند هاليداي تتطابق تماما مع وظائف النظام المعنويّ للغة؛ إذ يتطابق المجال مع المكوّن الفكريّ، وتتطابق نوعية الخطاب مع المكوّن العلائقيّ، كما تتطابق وسيلة الخطاب مع المكوّن النّصّاني.

فالسياق عموما يشمل جميع العلاقات المبثوثة في التّشكيل اللغويّ، لأنّ الظاهرة اللغويّة لا يمكن فهمها منفردة على اعتبار أنّ النصّ كتلة متّسقة ومنسجمة، والنصوص الشعريّة تتوافر على السياق الداخليّ والخارجيّ لأنّ هذه النصوص هي نصوص تواصليّة.

ب- أهميّة السياق في فهم النصوص وتماسكها:

السياق عنصر مهمّ في اللغة؛ حيث يمكننا من تحديد العلاقات الموجودة على مستوى النحو كترتيب الكلمات في الجملة من حيث التقديم والتأخير والحذف والزيادة، وأثر وضع الكلام في أساليب الخطاب، والسياق«شرط في تلقّي النصّ تلقيًّا صحيحا»[2]، ويرى هاليداي أنّ مهمّة اللغويّ تتركز في معرفة الوسائل التي تمكّن المشاركين في الخطاب اللغويّ من تأسيس التوقعات ويأتي في مقدمة هذه الوسائل من وجهة نظره الموقف الذي يسهم في جعل عمليّة الاتّصال ممكنة وسهلة[3]،كما تكمن أهميّة السياق في الدور الحاسم الذي يؤدّيه في عمليّة اتّساق النصّ« وتماسكه تماسكا كليا، بحيث ترتبط مكوناته في علاقات جدليّة بعضها مع بعض مفردات داخل التركيب الواحد، والتركيب الواحد

1 - يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص86

2 - عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م، ص30

3 - يوسف نورعوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص84

في علاقاته مع تراكيب النصّ الأخرى، بحيث ينبئ هذا الاتساق على أنّ النصّ وحدة متكاملة لا يمكن للمتلقّي من الاستجابة لها، وفكّ رموزها، والوقوف على دلالاتها، والتناغم معها إلاّ باستحضار مكوناتها وبنياتها السياقية جميعا»[1]، ولا تكون هذه البنيات على المستوى الداخليّ التي تدخل في تشكيل التركيب اللغويّ فحسب، بل تكون خارجيّة محدّدة في ملابسات الكلام وجنس المتحدّثين، وأحوالهم الثقافيّة والاجتماعيّة إلى غير ذلك من أحوال السياق.

كما تتجلّى أهميّة السياق الداخليّ« على وضع تأويل داخليّ متّسق يضبط موقع ووظيفة ومدلول العناصر التي بدت أساسيّة للقارئ، بينما يعمل السياق الخارجيّ على منح النموذج النصيّ امتدادا في الواقع، أو على الأصح امتدادا في ما يتصور القارئ أنه هو الواقع»[2]،كما يؤدّي السياق الثقافيّ «دور مهم جدا في تكوين الشفرة وفكّها»[3]، وعلى هذا الأساس فسياق الموقف والسياق الثقافيّ تربطهما علاقة بفهم النصوص، وإذا كان سوسير متردّدا في القول في الفرق بين اللغة والكلام على اعتبار أنّ السياق لغويّ والنصّ كلامي فيصبح بذلك« للسياق قيمته في بناء النصّ، وتفسيره، ومؤسّسا للدلالة وكاشفا عنها، ذلك أنّه سيكون جزءا من النظام اللغويّ والنصّ تمثيل له»[4]، ويتمثّل سياق الحال(Contex desituation)في السياق الاجتماعيّ المتمّم للمعنى وقد اهتمّ فيرث(firth)بالجانب الاجتماعيّ للمعنى باعتباره الإطار الخارجيّ للحدث الكلاميّ، وهذا السياق وسيلة لدراسة الكلام في المحيط الذي يقع فيه في العالم الخارجيّ للغة وما تحتويه من ظروف اجتماعيّة ونفسيّة وملابسات وثقافة المتكلمين، ومن أهميّة السياق أيضا أنّه«يرشد إلى تبيين المجمل، وتعيين المحتمل، والقطع بعدم احتمال غير المراد، وتخصيص العامّ، وتقييد المطلق، وتنوّع الدلالة، وهو من أعظم القرائن الدّالة على مراد المتكلّم، فمن أهمله غلط في نظره، وغالط في مناظرته»[5]، وقرّر ستيفن أولمان أنّ«نظرية السياق – إذا طبقت بحكمة– تمثّل الحجر الأساس في علم المعنى، وقد قادت بالفعل إلى الحصول على مجموعة من النتائج الباهرة في هذا الشأن، إنها–مثلا– أحدثت ثورة في طرق التحليل الأدبيّ، ومكّنت الدراسة التاريخيّة للمعنى من الاستناد إلى أسس حديثة أكثر ثباتا...وفوق هذا كلّه قد وضعت نظريّة السياق

[1]– هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، دار الأمل للنشر والتوزيع ، الأردن، ط1، 2007، ص475، 476

[2]– جمعان بن عبد الكريم، إشكالات النص، مرجع سابق، ص405

[3]– المرجع السابق، ص405

[4]– ردة الله بن ردة بن ضيف الله الطلحي، دلالة السياق، جامعة أم القرى، السعودية، ط1، 1423هـ، ص9

[5]– ابن قيم الجوزية، بدائع الفوائد، تح: علي بن محمد العمران، دار عالم الفوائد للنشر والتوزيع، السعودية، ص1314

مقاييس لشرح الكلمات وتوضيحها عن طريق ما سمّاه الأستاذ(فيرث) ترتيب الحقائق في سلسلة من السياقات: أي سياقات كلّ واحد ينضوي تحت سياق آخر، ولكّل واحد منهما وظيفة لنفسه، وهو عضو في سياق أكبر، وفي كلّ السياقات الأخرى، وله مكانه الخاصّ فيما يمكن أن نسمّيه سياق الثقافة»[1].

كما لسياق الحال أهمية كبرى في«الوقوف على المعنى، وتحديد دلالة الكلمات، وإفادة التخصيص ودفع توهم الحصر، وردّ المفهوم الخاطئ وغيرها،كما يساعد على تعيين دلالة الصيغة فقد تأتي بعض الأبنية متّحدة الوزن ولكنّها تختلف في دلالتها على المعنى المراد، والذي يحدد هذه الدلالة هو السياق ومثل ذلك أسماء الزمان والمكان تصاغ من الثلاثي على وزن (مَفْعَل) نحو مَشْرَب ومَخْرَج وفي هذه الحالة لا نستطيع التفرقة بين الزمان والمكان إلا بالسياق الذي يحدّد المراد ويعيّن المقصود»[2]، ومثال ذلك قولك :مبدأ السباق من الملعب، ومبدأ السباق على الساعة الثامنة، فمبدأ الأولى اسم مكان والذي جعلها تدلّ على المكان هي قرينة الملعب، أما كلمة مبدأ الثانية فتدلّ على الزمان نظرا للقرينة "الساعة الثامنة"، ولهذا اهتم به العلماء على اختلاف تخصّصاتهم واهتماماتهم وجعلوه مفتاح تعيين المعنى المقصود من الألفاظ والجمل، ولهذا يظهر في حديثهم أنّك إذا قلت: "هو كثير رماد القدر"، أوقلت:"طويل النجاد"، أوقلت في المرأة: "نؤوم الضحى"، فإنّك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعنى من مجرّد اللفظ، ولكن يدلّ اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى، على سبيل الاستدلال، معنى ثانيا هو غرضك، كمعرفتك من"كثير رماد القدر"أنّه مضياف، ومن" طويل النجاد" أنّه طويل القامة، ومن"نؤوم الضحى" في المرأة أنّها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها[3]، وبالتالي يكون المعنى قد فهم من خلال السياق.

ج- تجليّات السياق في المدوّنة:

أصبحت نقطة الارتكاز في الدّراسات النصيّة تقوم على «الممارسات الاتّصالية العمليّة التي تؤسّس النصّ، حيث تقوم هذه بالطبع... قابلة للتوضيح فقط بواسطة سياقات مجتمعيّة واجتماعيّة شاملة. ولم تعد النصوص مهمّة بوصفها إنتاجا منتهيا...، ممّا يمكن تحليله نحويّا أودلاليّا، بل أصبحت

[1]- ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر: كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، النيرة، ص61

[2]- مجلة مقاليد، مصطلح السياق في التراث وعلم اللغة الحديث، جامعة ورقلة، الجزائر، ع1، جوان2011، ص1

[3]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص262

تفحص بوصفها عناصر أحداث عامة، أو أدوات لتحقيق حدس معين للمتكلّم من ناحية اتّصاليّة واجتماعيّة»[1]، وهذا ما فسح المجال أمام حقول معرفيّة أخرى كعلمي الاجتماع والنفس اللغويين وغيرهما، حيث اتّخذتهما اللسانيات وسيلة لدراسة السياق في مناحيه الاجتماعيّة والنفسيّة والتداوليّة، ومما لا ريب فيه أنّ السياق لا ينحصر في العنصرين المذكورين آنفا بل يتعدّاهما إلى الظروف الاجتماعيّة والنفسيّة والثقافيّة التي تحيط بالمنتوج النصّي وملابسات الكلام والأشخاص المشاركين في الحدث الكلاميّ، والإطار الزمانيّ، والمكانيّ للحدث اللغويّ، والمشاركون في الخطاب هم:

1- **المتكلّم**: وهو العنصرالهام من عناصر المقام، وهو المحور في إنتاج الخطاب، ويعبّر عن مقاصد بعينها، ويتجسّد ذلك من خلال الخطابات التي ينتجها معتمدا في ذلك على استراتيجية نلمحها من طورها الأول المتضمّنة تحليل السياق ذهنيا، والتّأهب له واختيار العلامة الملائمة، ولكي تتحقّق المنفعة النصيّة لابدّ من توظيف الكفاءة الناجعة لنقل الأفكار بتنوّع مناسب، وهذا ما يجعل لغة الخطاب سهلة الفهم، ينتابها لذّة الذوق لدى المتلقّي، ممّا يرسّخ اللغة ويجعلها ديمومة السيرورة، وما تحتويه يمكّن من تفسير نفسها، والمتكلّم في هذا الخطاب هو الشاعر"بديع الزمان الهمذاني" من جيل العصر العباسيّ وهو من أصحاب الصنعة اللفظية، وقد عُرِف عند العامة برائد فنّ المقامات، إلا أنّ ديوان شعره عقد مع نصوصه ميثاقا قويا.

فنجد في قصيدة (يا عين جودي) الأنا النّصّي وهو المتكلّم حاضر بشكل لافت في كلّ فضاءات النصّ وهذا يوحي بأنّ المتكلّم تأثّر كثيرا لحادثة مصرع الحسين في كربلاء، يقول:[مجزوء الكامل].

يَا لَمَّة ضَـرَبَ الزَّمَـــا نُ عَلَى مَعْرَسِـهَا خِيَامَــه [1-130]
نَصَبَ ابْنُ هِنْدٍ رَأْسَهُ فَوْقَ الوَرَى نَصْبَ العَلاَمَه [7-131]
قَرَعَ ابْنُ هِنْدٍ بِالقَضِيـ ـبِ غَرَارَهُ فَرْطَ اسْتِضامَه [9-131]
وَشَدا بِنَغْمتِهِ عَلَيْــ ـهِ وَصَبَّ بِالفَضَلاَتِ جَامَه [10-131]
يَا وَيْحَ مَنْ وَلَّى الكِتَا بَ قِفَاهُ وَالدُّنْيَا أَمَامَه [12-131]

يبدو أنّ الشاعر متألّما متحسّرا، رافضا لكلّ أنواع الظلم والجور، وهذا لما حدث في موقعة كربلاء ومصرع الحسين بن علي، والتّنكيل بجسده وفصل الرّأس عن الجسد، حيث صبّ الشاعر جلّ

[1]- فولفجانج هاينة من وديتر فيهفيجر، مدخل إلى علم اللغة النصي، تر: فالح بن شبيب العجمي، النشر العلمي والمطابع، المملكة العربية السعودية،1966، ص61

غضبه على يزيد بن معاوية وجيشه، وتعتبر هذه الحادثة الأبرز في التاريخ الإسلاميّ، فهي ثورة المظلوم على الظالم، ويوم انتصار الدم على السيف، حيث استبدّ بالزعامة، وأباح يزيد بن معاوية، وجيشه قتل المسلمين، ولعنوا الحسين لرفضه مبايعة يزيد حين تولّى الخلافة بتعيين من طرف أبيه ضاربا مبدأ الشورى الذي أتفق عليه عرض الحائط، يقول: [مجزوء الكامل].

وَحِمَى أَبَاحَ بَنُــو يَزِيـــ ـــدٍ عَنْ طَوَائِلِهِمْ حَرَامَه [131-15]
حَتَّى اشْتَفُوا مِنْ يَوْمِ بَدْ رواسْتَبَـــدُّوا بِالزَّعَـــامَه [131-16]
لَعَنُـــوا أَمِيرَ المؤْمِنِيـــ ـــنَ بِمِثْلِ إِعْلاَن الإِقَامَه [131-17]
يَا لَعْنَة صَارتْ عَلى أَعْنَاقِهِمْ طَوْقَ الحَمَامَه [131-19]
إِنَّ الإِمَامَةَ لَمْ تَكُنْ لِلَّئِيمِ مَا تَحْتَ العمَامَه [131-20]

يعيش الشاعر لحظة توتّر وتحسّر ولا استقرار، وهذا دليل على أنّه يكنّ حبّه لآل البيت، ومدى تأثره لمصرع الإمام الحسين، فهو بذلك يرفض كل أشكال الظلم والاستبداد، لاعنا ليزيد وجيشه، وأنّ الإمامة لا تكون للئيم، فالشعر هو الأفق الذي يكون فيه الكشف عن النّفس، وتفجير الرؤى والرّغبة في الاتّصال بالأشياء والانفصال عنها، وتخطّي المكان والزمان، والشعر«يحل عقدة اللسان، ويشجّع قلب الجبان، ويطلق يد البخيل، ويحضُّ على الخلق الجميل»[1].

إنّ أصالة الهمذاني تتجلّى في مدحه للوزراء والأمراء والولاة، ورثائه لأعزّ الناس إليه، فهو يصول ويجول في كلّ حدب وصوب« يكسر الجرّة خلف المولى ويسبّ أباه وأمه إذا اقتضت الحال، ويسجد لمن عنده المال»[2]، كلّ هذا من أجل جمع المال واكتنازه، ومن أجل ذلك راح الهمذاني يجري وراء الزخرف من القول ليلقى الإقبال من قبل الوزراء والأمراء على أدبه، فالصنعة وإن كثرت في أدبه فإنّها تنمّ على أنّه تتبّع خطى الصاحب بن عباد فأصبح لا يدع سجعة تفلت منه، بل يجري وراءها ليصطادها ويضعها في المكان اللائق بها. ولكن قسوة الدهر جعله يتنقل من مدينة إلى أخرى وهوخاوي الوفاض، أو يعود إلى الأولى بخفي حنين، يقول :[الكامل]

قَسَمًا لَقَدْ عَجَمَ الزَّمَـ نُ كِنَانَتِي عُودًا فَعُــودَا [65-1]
وَأَرَانِي الأَيَّـــامَ شُـــو سًا والمُنَى بِيضًا وسُودَا [65-2]

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص30

[2]– مارون عبود، بديع الزمان الهمذاني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقا فة، جمهورية مصر العربية، 2012، ص32

لَقِيَتْ تصاريف الزَّمَا   نِ بِيَ الحِجَارَةَ وَالحَدِيدَا [65-5]
وَأحَلَّنِي حَيْثُ الْتَفَتُّ   فَلَمْ أَجِدْ إِلاَّ حَسُــودَا [65-6]
أَنَّ الوَزِيرَ انْتاشَنِــي   وَأَعَادنِي خَلْقًا جَدِيــدَا [65-13]

هذه حياة الهمذاني، لقد لاقى صعوبات جمة سواء من قسوة الدهر، أو من طرف الأمراء، أو من طرف الحسّاد الذين يُحاكون له المكائد، ويدسّون له الدّسائس ليبعدوه عن الوزراء والأمراء ويحلّوا مكانه، وهذه الصعوبات جميعا كان لها صداها، وعلى الرّغم من قوى الظلم والحسد إلا أنّ الإيمان بمصيره المشرق لا يزال يراوده حتى انقَده الشيخ أبونصربن زيد من شبح المتربصين، وقرّبهُ إليه، وأعاد له الحياة وكأنّه خلق من جديد، فأصبح ينهل من معين الشيخ حتى حصلت له نعمة حسنة وثروة طائلة. ويقول في قصيدة أخرى واصفا قسوة الدهر:[السريع]

أَنْزَلَنِي الدَّهْــرُ عَلَى حُكْمِــهِ   مِنْ شَامِخٍ عَالٍ إِلَى وَهْد [64-22]
كَبَّ عَلَى الوَجْهِ سُرُورِي بِهِمْ   كَبًّا عَلَى الجَبْهَة وَالخَــدِّ [64-23]
أَوْطَأَنِي ظَهْــرَ النَّوَى عَنْهُمْ   أَنِّي ما نِمْتُ مِنَ الصَّـــدّ [64-24]

فالدهر لا يزال يطارد الهمذاني، حيث تجرع كأس الحزن، فتأثّر شديدا، وأعلنها صراحة وبصدق أنّه كان في رغد العيش، وقد أنزله الدّهر إلى الأسفل؛ أي من حياة الترف والبذخ إلى حياة ضنكا، ذاق فيها الويلات، فتحوّل سروره حزنا، حتى أنّه من شدّة الحياة وقساوتها أصبح لاينام.

وقال في القاضي الظالم: [مجزوء الكامل]

يَا مَنْ يَلِي أَمْرَ القَضَا   ءِ وذَاكَ مِنْ سُوءِ القَضَــاءِ [31-1]
وَيْلٌ لِقَاضِي الأَرْضِ يو   مِ الدِّينِ مِنْ قَاضِي السَّمَاءِ [31-2]
كَمْ مِنْ يَتِيمٍ قَدْ حَشُو   تَ غِنَاهُ فِي ذَاكَ الوِعَــاءِ [31-3]
ولَرُبَّ ثَكْلَــى قَدْ تَرَكْـ   ــتْ بِعَيْنِهَا أَثَرُ البُكَــاءِ [31-4]
فَسَمَتْ مِنْ هَزْلِ اليَتِيمِ   نعم ومِن غَـزْل الإِمَــاءِ [31-5]

يخاطب الشاعر في هذه الأبيات القاضي، وهي صرخة في وجه كلّ قاض يتولّى القضاء بأن يتذكّرقاضي القضاة ربّ العرش العظيم في كل أحكامه، إنّه يسخرمن هذا القاضي الظالم الذي يحشو جوفه ووعاءه بمال اليتيم، تاركا الدموع تنهمر من عيون الثكلى اللواتي لا حول ولا قوة لهن فسمن من هزل اليتيم ومن غزل الإماء.

ولا نعجب إذا رأينا الهمذاني يعتب على من يبني القصور ظانّا أنها تقيه من الموت، ويخلد في هذه الدنيا الفانية، ولكن هيهات، يقول:[الكامل]

يَا مَـنْ يُطِيلُ بِنَاءَهُ مُتَـوَقِّـيًا رَيْبَ المنُونِ وَ صَرْفِـهِ لا تحْرجِ [1-55]

فَالموْتُ يَفْرغُ كُلَّ قَصْرٍ شَامِخٍ وَ الموْتُ يَفْتَحُ كُلَّ بَابٍ مُرْتَجِ [2-55]

يَاعَاقِدُ اذْكُرْ حَلَّهَا وَ تَوَقَّى يَا رَبَّ القُصُورِ مِنَ الحمَامِ المزْعِجِ [3-55]

وابْنِ القُصُورَ بِنَاءَ مَنْ لاَ يَرْتَجِي فِيـهَا الخُلُـودُ لاَ إِلَيْهَا يَلْتَجِي [4-55]

يعرض الشاعر في هاته الأبيات صورة الإنسان الذي يرغب في بناء القصور ظانا أنّها تحميه من المنون، ولكن هيهات فالموت يفرّغ كلّ قصر مهما كان شامخا، والموت يفتح كل باب موصد، ويخاطبه بقوله ياعاقد اذكر حلّها، وتوقى يارب القصور من الحمام المزعج، وينصحه أن يبني القصورلا يرتجي فيها الخلود ولا إليها يلتجي.وقال في قصيدة"ياتائها"[السريع]

1- يَا تَائِهًا فِي لجُّةِ السَّكْرِ قَدْ جَاءَهُ السَّيْلُ ولا يَدْرِي [1-84]

2- أَنْتَ مِنَ البُسْتَانِ فِي وَحْشَةٍ فَكَيْفَ تَسْتَأْنِسُ بِالقَبْرِ [2-84]

ويقول في قصيدة "في غمرة اللهو"[الرمل]

1- غَافِلٌ قَدْ خَاطَ عَيْنَيْهِ اغْتِرَارُ ووراَءَ النَّوْمِ مَوْتٌ ثُمَّ نَارُ [1-81]

2-لاَ تَكُنْ فِي غَمْرَةِ اللَّهْوِ جَمُوحًا إنَّ هَذَا السكرَ يَتْلُوهُ خمارُ[2-81]

في البيتين الأولين يوجّه الهمذاني خطابه إلى الإنسان التائه في الترف والمجون الذي لا يقدّم شيئا في هذه الحياة فهو لا ينفع نفسه، ولا ينفع غيره، ولا يقدّم لخالقه حقّه في العبادة، فهو في الدنيا في وحشة، وإذا كان كذلك فكيف ينجو من عذاب القبر الذي لا ينجو منه أحد، فأين الزاد الذي أعدّه حتى يلاقي ربّه؟، والبيتين الثانيين يخاطب الهمذاني الإنسان الغافل عن العبادة، والغافل عن العمل ولا يبالي بشيئ؛ فهويغمض عينيه ويركن إلى النوم ويغترّ، ولايدري أنّ وراء النوم موت، وحساب، فينصحه بأن لا ينقاد إلى اللهو والمجون والسّكر لأنّ السّكر يتلوه خمار فيفقد وعيه ويصبح كالحيوان لا يعقل الأمور وينقاد إلى النار، وفي قصيدة " ويلك هذا الزمان" يكشف الهمذاني أنّ صفات الكذب والنّفاق، والتّقلّب بين المذاهب، والاستكانة والتعالي المصطنع لم تكن رذائل من وجهة نظره يقول: [مخلع البسيط]

وَيْلَكَ هَذَا الزَّمَـــانُ زُور فَـلاَ يَغُرَّنَّكَ الغُـرُورُ [1-81]

بَرْوقْ ومخْرق وكل وأطْرقْ   واسْرِقْ وطَلْبَقْ لِمَنْ تَزُورُ [1-81]
لاَ تَلْتَزِمْ حَالـــةً و لكِنْ   دُرْ بِاللّيالِي كَـمَا تَـدُورُ [1-81]

يجيز الشاعر كلّ شيئ بمعنى أنّه يؤمن أنّ الغاية تبرّر الوسيلة، وهو المبدأ الذي طبقه في حياته، وأكثر معاني أدبه دارت حوله، فالهمذاني يعمل كلّ شيئ من أجل الحصول على مبتغاه، فصرّح بمبدئه جهارا والذي جعله فلسفته وأساس سلوكه في حياته.يقول في قصيدة:تأمل حكيم [البسيط]

إِذَا الدُّنْيَا تَأَمَّلَهَا حَكِيمٌ   تَبَيَّنَ أَنَّ مَعْنَــاهَا عُبُــور[1-82]
فَبَيْنَا أَنْتَ فِي ظِلِّ الأَمَانِي   بِأَسْعَدَ حَالَةٍ إِذْ أَنْتَ بُور[2-82]

وقد ذكر في الحديث الشريف: إنّ الزمان قد استدار كهيئته يوم خلق الله السماوات والأرض. يقال: دار يدور، واستدار يستدير بمعنىً، إذا طاف حول الشيئ، وإذا عاد إلى الموضع الذي ابتدأ منه؛ ومعنى الحديث أنّ العرب كانوا يؤخّرون المحرّم إلى صفر، وهو النّسيئ، ليقاتلوا فيه، ويفعلون ذلك سنة بعد سنة، فينتقل المحرّم من شهر إلى شهر حتى يجعلوه في جميع شهور السنة، فلمّا كانت تلك السنة كان قد عاد إلى الزمن المخصوص به قبل النقل، ودارت السنة كهيئتها الأولى[1].

فالشاعر في هذه الأبيات يشير إلى أنّ الدّنيا عندما يتأمّلها صاحب العقل الرّاجح يجد أنّها حلم عابر، وتبين له أنّها زائلة، فهي تمرّ كمرّ السحاب، حيث أنّ الإنسان يكون في طمأنينة وسكينة، وفي أفضل حالة، وإذا بأجله يحلّ فيكون من الهالكين، فالزمان يدور بالإنسان كما تدور عقارب الساعة ثم تعود إلى الموضع الأول، فالدنيا يومان يوم لك ويوم عليك.

ومن خلال ما سبق لاحظنا إسهام النصوص في استكناه خصوصيّات المتكلّم، فهذه النصوص الشعريّة نتجت من ذات خاصّة، والذات هي التي تواجه الأشياء، حيث أنّها تفيض عشقا، وتجعل في النهاية الشعر هوالملاذ الوحيد لها، والتّخلص من كل من يطاردها.

2- المتلقي:

ظهرت نظرية التّلقي سنة 1967 على يد هانس روبيرت ياوس(Hans Robert yauss)
وولف غانغ إيزر(wolfgang iser)حيث كشفت القناع عن المتلقّي وأعادته إلى مسرح العمل الأدبيّ باعتبار وجوده ضمن الظاهرة الأدبيّة.

[1]- لسان العرب، ابن منظور، مادة (د و ر)

ويعتبر المتلقّي في الخطاب هو العنصر الهام في العمليّة التواصليّة، وهو من قبيل اهتمام المتكلّم، إذ لا يمكن أن يرسل المتكلّم كلامه دون أن يقصد إنسانا معينا، فالمتلقّي الواحد له دخل في صياغة الخطاب على درجات متفاوتة، وهذا حسب متلقّي الخطاب، ويختلف المتكلّم والمتلقّي في اللغة العاديّة عن آخرين في اللغة الأدبيّة، فالمرسل والمتلقي يعرفان بعضهما في اللغة العادية ويكون التواصل بينهما بطريقة معيّنة، ومعرفة مسبقة، وهذا عكس ما يكون في اللغة الأدبيّة، أو النصوص الأدبيّة، وقد كانت

نظرة النّقاد واللّسانيين إلى المتلقّي نظرات متفاوتة منها:القارئ النموذجيّ، والخيّر، والمقصود، والضمني[1]، وكما يعتقد إيزر"Iser" أنّ القارئ الضمنيّ ليس له وجود فعليّ لوجوده داخل النصّ، فالنصّ لا يصبح متحقّقا إلا إذا قرئ في ظلّ شروط التّحقّق التي يقدّمها النّصّ لقارئه الضمنيّ[2]، لأنّ القارئ الضمنيّ ذات طبيعة تفاعليّة، حيث إنّه يحوّل البنيات النصيّة الظاهرة والخفيّة إلى أفعال تمثيليّة، فالشاعر يلجأ في الكثير من الأحيان إلى الحذف والتقديم والتأخير، وهذا من أ جل عقد صلة وميثاق مع المتلقّي الذي يعتبر بؤرة العمل الفنيّ الأدبيّ، ويعمل المتلقّي على فكّ الشفرات وملء الفراغات، والنصّ الأدبيّ كما يذكر أمبرتو إيكو (E.Eco) مفتوح يترك لقارئه المبادرة على التّأويل، والحرية في فهمه وملء فراغاته التي يتعمّد إيجادها استعراضا لوظيفته الجماليّة، وتنشيطا للعبة القراءة، وهذه الطريقة الجديدة تكاد تعمّ على النصوص الأدبيّة الحديثة تتيح للقارئ القدرة عل استقصاء المعاني الممكنة، والتّأويلات المحتملة، مايجعله يتجاوز القراءة الأحاديّة ليحقّق ما يسمّى بالقراءة اللامتناهيّة[3]، ويتخذ مفهوم القارئ الضمنيّ عنده صبغة تفاعليّة، فهو من جهة يجعل عنصر المعنى مسألة غير مبرّرة دون ربطه بعمليّة الواقع الناتج عن عمليّة القراءة، كما يجعل القارئ من جهة أخرى عنصرا محايثا للنصّ، فالمتلقّي لا يوجد في مقابل النصّ أو النصّ في مقابل المتلقّي بل إنهما يوجدان معا داخل النصّ، علما أنّ النصّ لا يفرض معنى واحدا إنّما يوحي بمعان كثيرة ولقرّاء مختلفين وتظلّ رموزه وشفراته تنتظر الفكّ والتّأويل عبر أزمنة عديدة وأمكنة متنوّعة، وقد عقد الهمذاني صلة وثيقة مع متلقّيه، يقول في قصيدة:"ويحك ما أغرّك" [السريع].

[1]- علي أوشان، السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 105، 106، 107

[2]- المرجع نفسه، ص107

[3]- ليلى سهل، الخطاب الشعري من منظور اللسانيات النصية، ص313

وَيْحَكَ مَا أَغْرَاكَ بِالحَاضِرَه رَضَيْتَ بِالدُّنْيَا مِنَ الآخِرَه [1-82]
يَا قِيمَتِي مِنْ غَبنٍ ظاهِرٍ وسومها مِنْ صَفْقَةٍ خَاسِرَه [2-82]

هذه هي رؤية الهمذاني إلى الإنسان الذي يغترّ بدنياه الفانية ولا يفكّر في الآخرة، فهو رضي بالدّنيا التي زينت له أعماله فظل يعبث في جمع المال وتعاطي الخمور، وفعل الفواحش، وإذا أرشدته إلى الطريق السويّ لا يسمع إليك وكأنّه أصمّ، ويجعل أصابعه في أذنيه حذر السمع، ولا يردّ على كلامك إلاّ الكلام الذي يخدمه ويخدم دنياه حسب رأيه، فهذا المغتر يرى في عبادة الله عقاب له، وعمل مضنٍ، وأمر مجهد، فضمّن الشاعر هذين البيتين طاقة دلاليّة تعانقت فيها عناصر مختلفة وقع بينها تطابق وإسقاط، وهذه العناصر تتمثّل في الذات المتكلّمة والمتلقّي، أما الأول فيتناظر مع المغترّ، وأمّا الثاني فهو الإنسان المغترّ الذي يموج في الدنيا كما يحلو له وهو غير مبال، حيث وسمها بأنّها دار الخلود لكن الشاعر وسمها بأنّها صفقة خاسرة، كما نجد الهمذاني يرسل رسالة مشفّرة للإنسان الغافل يحذّره فيها من غفلته، يقول:[مجزوءالكامل].

أَنْتَ فِي دُنْيَاكَ هَذِي بَيْنَ أَمْوَاجِ المهَالِك [1-115]
وَيْكَ يَا غَافِل لِمَ لاَ يَخْطُرُ الموْتُ بِبَالِك [2-115]

في شعر الهمذاني إبداع من خياله الفذّ، ففي هذين البيتين يخاطب الإنسان الغافل المتستّر وراء ملذّات الحياة ضانّا منه أنّ الدّنيا هي دار الخلود، فتراه يسهر الليالي بين الخمر والميسر ولا يولّي وجهه شطر الكعبة الشريفة، ولا يذكر الله ولا يذكر هادم اللّذات، الذي يأتي بغتة، وهولايشعر، إنّه في ملهاة دائمة في الدّنيا تتبعها مأساة يوم الآخرة، يوم لا ينفع مال ولا بنون إلاّ من أتى الله بقلب سليم.

كما نجد الهمذاني يوجّه كلامه لجامع المال ويكتنزه ولا يأكله فيقول:[الرمل].

عَجَبًا مِنْ رَجُلٍ ذِي سَعَةٍ تَأْخُذُ الأَيَّامُ مِنْ مِنْسَأَتِهْ [1-46]
يَحْرُسُ المَـالَ وَلاَ يَأْكُلُـه نَظر البَازِي عَلَى مِرْبَأَتِهْ [2-46]
إِنَّمَـا يَجْمَـعُ مَـا يَجْمَعُـه رَاغِمَ الأَنْفِ لِبَعْلِ امْرَأَتِه [3-46]

أعطت حنكة الهمذانيّ الشعريّة خلاصة تجاربها وممارساتها للآخرين من خلال إبداعاتها الشعريّة، فالشاعر المبدع هو الذي يمتلك الإحساس القويّ الذي تتولّد منه الأفكار، وتتكوّن منه القصيدة وهذا ما نلمسه، في تعجّب الشاعر من ذلك الرجل الجشع الأحمق الذي هو في سعة من العيش، وتأتي

عليه الأيام وهو لا يدري، إنّه يجمع المال مكتنزًا إياه رغم أنفه، ليس له ولا لأولاده وزوجته، ولا للفقراء والمساكين، بل لمن يقترن بزوجته بعد موته، وهذا جزاء البخيل الشحيح الذي يجعل يده مغلولة إلى عنقه ولا يبسطها، وفي السياق نفسه يخاطب الهمذاني جامع المال يقول:[المتقارب].

أَيَا جَامِعَ المَالِ مِنْ حِلِّه   يَبِيتُ وَيُصْبِحُ فِي ظِلِّه [1-127]
سَيُؤْخَذُ مِنْكَ غَدًا كُلَّه   وَ تُسْأَلُ مِنْ بَعْدُ عَنْ كُلِّه [2-127]

إنّ المال الذي يجمع من طرف صاحبه، ويكدّس فوق بعضه البعض ولاينفق على العائلة، أو على الفقراء والمساكين، فإنّه يوم القيامة سوف يؤخذ منه ويسأل عنه من أين اكتسبه؟ وفيما أنفقه؟، هل اكتسبه من الطريق المباح؟ أو من طريق الشبهات؟ وماذا فعل بهذه الأموال؟ هل سخّرها في معصية الله؟ هل أضاع هذه الأموال بالإسراف والمباهاة والتبذير؟، وهل وضعها في أمور التوافه والسّفه الذي لايرضاه الله تعالى؟، وهذا مصداقا لقوله عليه الصلاة والسلام فيما رواه ابن حبّان والترمذي: "لا تَزُولُ يومَ القِيَامَةِ قَدَمَا عَبْدٍ حَتيَّ يُسْأَلَ عَنْ أَرْبعٍ عَنْ عُمُرِهِ فِيمَا أَفْنَاهُ وَعَنْ جَسَدِهِ فِيمَا أَبْلاَهُ وَعَنْ عِلْمِهِ مَاذَا عَمِلَ فِيهِ وَعَنْ مَالِهِ مِنْ أَيْنَ أَخَذَهُ وَفِيمَا أَنْفَقَهُ" فالإنسان يسأل يوم القيامة عن المال الذي الذي امتلكه في الدّنيا فإن كان أخذه من طريق غير الحرام لا يكون عليه مؤاخذة لكن بشرط أن يكون ما أنفقه فيه أمر أباحه الشرع، فالناس في أمر المال ثلاثة أصناف اثنان هالكان وواحد ناج، فالهالكان أحدهما الذي جمع المال من حرام والآخر الذي جمعه من حلال ثم أنفقه في الحرام وكذلك الذي يصرفه في الحلال للرياء هالك .

ويرسل الشاعر برسالة مدح إلى الأمير العنبري يذكره فيها بخصاله الحميدة، وهذا من أجل التّقرّب إليه ونيل مبتغاه من الأموال والهدايا حتى يصبح في غدق العيش يقول: [الكامل].

حَيِّ الأَمِيرَ العَنْبَرِيَّ وقُـــلْ لَـهُ   يَا كَعْبَـةَ آمَالِـنَا حُجَّاجُـهُ [7-53]
أَنْتَ ابْنِ بَيْتًا فِي السَّمَاءِ مَكَانَهُ   سَقْفًا وفَوْقَ المشْتَرِي مِعْرَاجُهُ [8-53]
أَرْكَبْتَــنِي فَـرَسَ الكَرَامَـةِ مُلَجَّمًا   وَعَلَيْكَ بَعْدَ لِجَامِهِ إِسْرَاجُـهُ [9-53]
وَلَئِنْ فَعَلْتَ لأَشْكُرَنَّكَ فِي الوَرَى   شُكْرًا تَمُوجُ عَلَيْكُم أَمْوَاجُهُ [10-53]
بِمَدَائِحَ لاَ يَنْمَحِي دِيبَاجُهَا   وَبِخَاطِرٍ لاَ يِنْتَهِي عَجَّاجُـهُ [11-53]

يخاطب الشاعر في هذه الأبيات الأمير ويشيد بخصاله وأعماله عسى أن يلتفت إليه ويعيد له حياته بعد أن تنغّصت، فهويحيّيه على أنّه الأمل الذي يستطيع أن ينجده، حيث أركبه فرس الكرامة

وهذه كناية على أنّه وضعه في موضع يليق به وبمكانته الأدبيّة، ولئن فعل ذلك، فإنّ شُكْرَ الشاعر لا يبرحه بوساطة المدائح التي لا تنمحي، فيظلّ الشاعر يترنّم في سكون، ولا يعمل غير الترنّم والإنشاد من أجل الأمير الذي قرّبه إليه وسهّل له الحياة، فظلّ يعطف على الشاعر ويبادله المحبّة، فنال الشاعر منه نصيبه، وتناول رحيق الخيرات في أفضل كأس.

وللهمذاني ولع شديد بالطبيعة، فهو يستغلها في قصائده، ويقف وقفة المتأمّل أمام مظاهر الطبيعة الفاتنة وشعوره باللّذة يقول:[مجزوء الكامل].

قَسَـمًا لَقَـدْ نَسَـجَ الحَيَا   خلعَ الرُّبَى فَأَجَادَ نَسْـجَا [1-53]
فَكَـأَنَّمَـا قَبَـسَ الـــرَّ   بِيعُ بِمَنْكَبِ العَلَمَينِ سَرْجَا [3-53]
وَإِذَا المُـرُوجُ مَرَجَـتْ فِي   أَطْرَافِهِنَّ الطَّرْفَ سَـرْجَا [4-53]
شَبَّـهْـتَ أَنْـوَارَ الرَّبِيــ   ـعِ كَوَاكِبًا وَالرَّوْضَ بُـرْجَا [5-54]
وَتَـــرَى الغُصُـــونَ كَأَنَّمَا   أَطْلَعْـنَ لِلْمُرْجَـانِ دُرْجَا [6-54]
حَتَّى إِذَا بَكَتِ السَّحَابُ   وَثجَّـــتِ الأَمْطَـــارُ ثَجَّا [7-54]

يصورالشاعر من خلال هذه الأبيات مظهرا من مظاهر الطبيعة، وقد أضفى على تعابيره بعض الأساليب الاستعاريّة ليزيدها جمالا ورونقا، فهو يقسم بأنّ المطر كسا الرّبى بالنبات فأصبحت زاهية تترنّم فيها الحيوانات والطيور بأنغامها الشجيّة، وألحانها العذبة، وكأنّها في الربيع حيث المروج الخضراء المزركشة بأنواع الألوان وأشكال الزهور التي تبعث عبق روائحها في الفضاء، وكأنّها كواكب ونجوم في جوف السماء، وغصون الأشجار المورقة بشتى الأوراق، وفي البيت الأخير يصوّر لنا السحاب في أسلوب استعاريّ جذّاب، حيث شبّه السحاب بالإنسان الذي يبكي وحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى على قرينة دالة عليه (بكت) فزاد هذا الأسلوب قوّة للمعنى، كما وصف أنصباب الأمطار وتدفقها بالفعل المؤكّد ثجّ واستعماله للمفعول المطلق (ثجًّا) فأصبح الوصف يفوق الجمال.

وقد ذكر الهمذاني لفظ الجلالة الله في شعره مرات عديدة وهو ذكر واع لجأ إليه الشاعر على سبيل التّذكير به وبحقيقته ووجوده وذلك بوجوب الاعتماد عليه والتوكّل عليه في كلّ حين، يقول:[البسيط].

لله أَنْتَ وَأَمْرُ أَنْتَ بَالِغُهُ   وَبِالحَرَى فِي المنَى بالله أَنْ تَثِقَا [36-112]
لله مَكْنُون سِرُّ أَنْتَ بَالِغُهُ   يَوْمًا أَغَرّ يُنَاجِي صُبْحهُ فَلَقَا [37-113]

لِيُدْنِيَ اللهُ أَمْرًا ظَلَّ مُبْتَعِدًا   وَيَفْتَحِ اللهُ بَابًا بَاتَ مُنْغَلِقًا [38-113]

يطلب الهمذاني في هذه الأبيات من شمس المعالي قابوس أن يثق بالله وأن يردّ أموره كلّها لله سبحانه وتعالى، وأن يتوكّل عليه لأنّه هو الذي يرجع إليه الأمر كلّه وهو الذي يفتح الأبواب الموصدة ويقرّب الأمور البعيدة، ويبلغ أمر المتوكّل، وهوبيده ملكوت كلّ شيئ، وإليه المئآب.

وفي رسالة يرد على من شكّكوا في اعتقاد تسنّنه يقول:[مجزوء الكامل].

أَنَا فِي اعْتِقَادِي للتَّسَنُّـ   ـنِ رَافِضِـي فِـي وَلاَئِـك [1-114]

وَإِنْ اشْتغَلْتُ بِهَـؤُلاَ   ءِ فَلَسْتُ أَغْفِلُ عَنْ أَولاَئِك [2-114]

يَادَارَ مُنْتَجِع الرِّسَـا   لَـةِ بَيْت مُخْتَلِـف المَلاَئِك [3-114]

يَا ابْنَ الفَوَاطِمِ وَالعَوا   تِـكِ والتَّرَائِـكِ والأَرَائِـك [4-114]

أَنَا حَائِك إِنْ لَمْ أَكُنْ   عَبْـدًا لِعَبْـدِكَ وابْن حَائِك [5-114]

يُولِي الهمذاني ولاءه لآل البيت، فالتسنّن يلازمه في آثاره الشّعريّة، وينقلب على الذين شكّكوا في مذهبه، وصرّح أنّ اشتغاله بهؤلاء لا ينسيه أهل السنّة، لأنّها دار الرّسالة المحمديّة وحبّه لآل البيت، جعله ينادي على رسول الله صلى الله عليه وسلّم ويقول:يا ابن الفواطم والعواتك والترائك والأرائك، حيث روي أنّ الرسول صلى الله عليه وسلّم في احدى المعارك وهو يضرب بالسيف قال:"خذها وأنا ابن العواتك" فالفواطم، والعواتك هن جدّات الرسول صلى الله عليه وسلّم[1].

والهمذاني من الأشخاص الذين يتميّزون بعلوّ الهمّة إذ أنّه دخل ذات مرّة على رسول فارس ولم يقم له فقال:[الوافر]

دَخَلْتُ عَلَى الرَّسُولِ وَكَانَ غَثًّا   ثَقِيـلَ الـرُّوحِ ذَا حُمْقٍ وَجَهْلِ [1-127]

---

[1]– ابن الأثير، الكامل في التاريخ، اعتنى به أبو صهيب الكرمي، د ط، د ت، بيت الأفكار الدولية، ص198

– جدّات الرّسول صلى الله عليه وسلّم العواتك من أرومة تضرب بالسيف وهي سليم ومن ورائها قيس بن عيلان، والفواطم اللائي ولدن رسول الله صلى الله عليه وسلّم خمس: قرشية وقيسيتان ويمانيتان. أما القرشية فأم أبيه عبد الله بن عبد المطلب فاطمة بنت عمرو بن عائد بن عمران ابن مخزوم المخزومية، وأمّا القيسيتان فأم عمرو بن عائذ بن فاطمة ابنة عبد الله، وأمّا اليمانيتان فأمّ قصي بن كلاب فاطمة بنت سعد بن سيل بن أزد شنوءة وأم حبي بنت حليل بن حبشية بن كعب بن سلول وهي أم قصي فاطمة بنت نصر بن عوف بن عمرو بن ربيعة بن حارثة الخزاعية. وأمّا العواتك فاثنتا عشرة:اثنتان من قريش وواحدة من بني يخلد بن النضر وثلاث من سليم وعدويتان وهذلية وقضاعية وأسدية وأزدية.فالفواطم، والعواتك هن جدّات الرسول صلى الله عليه وسلّم

وَأَقْسَـــمَ أَنَّــهُ لَـوْ كَــانَ أَيـرًا لَكَانَ عَلَى أَبِي نَصْر بنُ سهْلِ [2-127]

فالرجل لم يعرف الهمذاني، ولم يعرف منزلته الأدبيّة، فلذلك لم يقم له، ومن باب الاحترام الوقوف للزائر، ولكنه لم يقف ربّما مكانته في دولة فارس لم تسمح له بذلك، أو ربّما كان يظن أنّ الدّاخل عليه شخص عادٍ لا يستوجب الوقوف له، فوصفه الهمذاني بالضعف في البنية، وبثقل الرّوح، وبالحمق والجهل فنال نصيبه منه من التّحقير، والتوبيخ، وكان الهمذاني يستعمل الحيل والتمويهات، وهذه الحيل والتمويهات مليئة بالأكاذيب للظفر بما يريده، يقول:[الوافر].

أَقْضِي العُمْرَ تَشْبِيهًا عَلَى النَّاسِ وَتَمْوِيــها [1-139]

أَرَى الأَيَّامَ لاَ تَبْقَى عَلَى حَالٍ فَأَحْكِيهَا [2-139]

فَيَــوْمٌ شَــرّهَا فِــيَّ وَيَــوْمٌ شَــرَّتِي فِيهَا [3-139]

من ملاطفات الهمذاني أنّ حياته كان يقضيها متشبّها ببعض الأشخاص لقضاء مآربه، ومتنكّرا ومموّها، وهذا ماحدث في مقامته البغداية مع السّوادي الذي كنّاه بأبي زيد والحيل والتمويهات التي استعملها معه وتمكّن من ملء بطنه دون أن يدفع سنتيما واحدا، وترك ضيفه السواديّ في ورطة، فأيّام الهمذاني لم تبق على حال واحدة، فيوم له ويوم عليه، وهذه هي حياته التي نجح فيها بحيله وتمويهاته المتعدّدة.

3- الزمان:

لا يستقرّ الزمان في النصوص الأدبيّة خصوصا على حالة معيّنة، فالزمان تنمحي ملامحه وتتلاشى ثم تتشكّل من جديد وفقا للإطار التّخيّلي الذي يصنع الخطاب وزمن إنتاجه وتلقّيه، ولذلك فقد«أدرك الإنسان أنّه لا وجود إلا بالزمان أو قل.إنّ الوجود والزمان مترادفان، لأن الوجود هو الحياة. والحياة هي التّغير، والتّغير هو الحركة. والحركة هي الزمان، فلا وجود إذن إلاّ بالزمان، فإنّ كلّ وجود يتصوّر خارج الزمان وجود وهمي، أو هو لا وجود»[1]، ويتشكّل الزمان الواقعيّ تبعا للإطار التخييليّ الذي يصنع الخطاب بعدما تتلاشى الملامح الأصلية له، ويأخذ الخطاب منحى السطحيّ، والمنحنى العموديّ، لكن يبقى متقيّدا بالزمان الحقيقيّ، ويضطلع الزمن الداخليّ بدور كبير في تحقيق الجماليّة في تشكيل الخطاب الشعريّ، ويتمركز الزمن الداخليّ في«صنع الأفعال التامّة والناقصة

---

[1]- كريم زكي حسام الدين، الزمان الدلالي، دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظه في الثقافة العربية، دارغريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، ص29

وكذلك ظروف الزمان وبعض البنى التركيبية الأخرى للجملة؛ ولكن الأفعال تبقى أوفر تلك الوسائل دقّة واستعمالا»[1].

والزمان ظاهرة شغلت الإنسان منذ أن دبّ في الحياة، فهو الذي يعلن عن يوم مجيئه إلى الحياة، وهو الذي يسجّل رحيله عنها، وفي الفترة التي يحياها بين الميلاد والموت يعيش مراحل مع الزمان، وينتقل من مرحلة زمنيّة إلى أخرى كمرحلة الطفولة، ومرحلة الشباب، ومرحلة الكهولة، ومرحلة الشيخوخة، حيث يقوم في كل مرحلة بنشاطات من خلال شهادات يوقّعها الزمان ويبصم عليها كشهادة الميلاد والوفاة والشهادات العلميّة وغيرها فالإنسان يجد نفسه يصارع الزمن ويغالبه ويتمثّل هذا الصراع في كيفية السيطرة عليه حتى لا يكون ملكا له، وإذا استطاع السيطرة عليه تمكّن من الإفلات منه وحقّق نجاحه، وذلك بالصبر والتحمّل والجدّ والمثابرة، ويتحوّل بذلك الزمان من سيف قاطع إلى زميل نافع.

لقد أصبح الإنسان بواسطة الاختراعات والاكتشافات كيف يختصر الزمن فاخترع الطائرة، والباخرة، والسيارة، فأصبح يصل إلى مبتغاه في أقصر مدة زمنية ممكنة، كما تمكّن من اختراع وسائل التواصل التي أصبح بواسطتها قضاء مآربه بسهولة وفي مدّة زمنية قصيرة.

وتقسيم الزمان يكون باعتباره ماضيا وحاضرا ومستقبلا، والزمن الماضي يقسم إلى قسمين ماض بعيد ضارب جذوره في التاريخ، وماض قريب مازالت صوره تعيش في المخيلة.

ودراستنا لرؤى الهمذاني تكشف لنا أنّ موقفه من الزمن متعدّد الوجوه، فتارة ينظر إليه نظرة إيجابية، وأخرى سلبية، فنلاحظ أنّ تناقضات الموقف عنده كثيرة، ويعود ذلك إلى قدرة الشاعر على رؤيته للحياة من جميع نواحيها، إذ أنّ شعر الهمذاني ينفتح على مساحات فنيّة واسعة إذا ما طبقت عليه أدوات النقد الحديث، بالمقابل يفتقد شعره لأهم مزاياه وصفاته إذا ما طبق عليه النقد التقليديّ، ويتضّح من شعره أنّ الزمان من بين العناصر المهمّة في تشكيل عمله الأدبيّ، ونكشف من خلال نصوصه الشعريّة عن الأزمنة في سياقاتها المتنوّعة.

قال الهمذاني في قصيدة السادة الباقون:[الكامل]

بَرَقَ الرَّبِيــعُ لَنَا بِرَوْنَقِ مَائِـهِ　　فَانْظُرْ لِرَوْعَةِ أَرْضِهِ وَ سَمَائِـهِ [1-30]

فَالتُّربُ بَيْنَ مُمَسِّـكٍ وَمُعَنْبَرٍ　　مِنْ نُورِهِ بَلْ مِـائِـهِ وَ رِوَائِـهِ [2-30]

[1]– الأزهر الزناد، نسيج النص، ص87

وَ الماءُ بَيْنَ مُصَنْـدِلٍ وَمُكَفرٍ   مِنْ حُسْنِ كَدْرَتِهِ وَلَونِ صَفَائِهِ [3-30]

زَمَنُ الرَّبِيعِ جَلَبْت أَزْكَى مَتْجرٍ   وَجَلَـوْتَ للرَّائِينَ خَيْرَ جَلائهِ [6-30]

تبدأ قراءة الشاعر عبر أشكال من صفحة الطبيعة الخلاّبة في فصل الربيع فحبّه للطبيعة انعكس على شعره المتّصف بالوجدانيّة والرّقّة نتيجة سلوكه العفويّ وتظهر هذه الميزة في كلّ ما يومئ إلى زمن الشاعر التاريخيّ من حياته، وقال على سبيل المثال في قصيدة أخرى:[البسيط]

أَبَى المقَامُ بِدَارِ الذُّلِّ لِي كَرَمٌ   وَهِمَّةٍ تَصِلُ التَّخْويدَ والخَبَبَا [14-33]

وَعَزْمَـةٍ لاَ تَزَالُ الدَّهْـرَ ضَارِبَـةً   دُونَ الأَمِيرِ وَ فَوْقَ المشْتَرِي طَنَبَا [15-33]

أَيْنَ الذِينَ أَعَدُّوا المَـالَ مِنْ مَلِكٍ   يَرَى الذَخِيرَةَ مَا أَعْطَى وَمَا وَهَبَا [18-34]

وَكَادَ يُحْكِيكَ صَوْبَ الغَيْثِ مُنْسَكِبًا   لَوْ كَانَ طَلْقَ المُحَيَّا يُمْطِرُ الذَهَبَا [21-34]

وَالدّهْرُ لَوْ لَمْ يَخُنْ وَالشَّمْسُ لَوْ نَطَقَتْ   وَاللَّيْثُ لَوْ لَمْ يَصِدْ والبَحْرُ لَوْ عَذُبَا[22-34]

يقول بعض الدارسين:« إن عدم اهتمام النحاة بالكشف عن الدلالات الزمنيّة المختلفة من خلال السياق لا يدلّ على افتقار العربيّة إلى مفهوم الزمان المتكامل»[1].

لقد جعل الهمذاني من الزّمان أداة فاعلة في تشكيل خطابه الشعريّ وذلك لضرورة تواجد الزمان في جميع الأعمال الأدبيّة، و قوله في قصيدة قبحا لهذا الزمان:[المنسرح].

قُبْـحًا لِهَذَا الزَّمَانِ مَاأَربُه   فِي عَملٍ لاَ يَلُوحُ لِي سَبَبُه [1-39]

مَنْ شَاءَ أَنْ لاَ يَنَالُهُ زَمَنٌ   فَلْيَكُنْ العرْض جُلَّ مَا يَهِبُه [7-40]

أَرَاحَنَا اللهُ مِنْكَ يَا زَمَنًا   أَرْعَنَ يَصْطَادُ صَقْرَهُ حَزَبُـه [8-40]

يَا سَادَتِي لاَ تَكُنْ عِظَامُكُمْ   لِعَضَّةِ الدَّهْرِ إِنْ يَهِيجَ كَلْبُه [12-41]

فَالدَّهْرُ لَوْنَانِ لاَ يَدُومُ عَلَى   حَالٍ سَرِيعٍ بِالنَّاسِ مُضْطَرِبُه [13-41]

أَتَـى بِخَيْرٍ لَمْ تَرْتَقِبْـه كَـذَا   أَتَى بِشَـرٍّ وَلَيْسَ تَحْتَسِبُـه [14-41]

رَعَاكُمْ اللهُ وَهُوَ حَسْبُكُـمْ   مِـنْ زَمَـنٍ لَمْ يُغِبَّنَا عَجَبُـه [15-41]

[1] – كريم زكي حسام الدين، الزمان الدلالي، ص208،209

إن ثورة الهمذاني على الزمان ووصفه له بالقبح، والنظر إليه نظرة سلبية نتيجة الوضع المزريّ الذي آل إليه حتى الكرام لم ينجو منه، والحقيقة أنّ القبح والعيب ليس في الزمان، إنما هو في العباد، فانقلابه على الزمان«لأنّ الزمان قد يخدعنا فنظن أنّنا نعرفه أو كما يقول القديس أوغسطين:لو سألني أحد إن كنت أعرف الزمان؟ فسأجيبه: إني أعرف، ولو سألني ماهو؟ سأجيب: بأنني لا أعرفه، إنّ ما قاله هذا القديس يشير إلى أنّ ما نسميه الزمان ليس إلا مفهوما نفسيا أو قل هو مفهوم نفسيّ اخترعه النصف الأيسر من مخّ الإنسان»[1].

ومن أراد أن لا يمسّ بسوء الزمن أن يرضى بما يعطيه له الزمان، ثم يتخلّص الهمذاني من الزمان في قوله أنّ الله أراحنا منك يازمن، وذلك بأن لا تجعل حسابا للزمان سواء كان فيه خير أو شر، ويوجّه دعاء في الأخير وهو أن يرعى الله كلّ الناس من الزمن الذي يأتي في كلّ مرة بالعجائب.

إن الزمان عند الهمذاني يرتبط بالحركة ارتباطا وثيقا، والحركة سمة من سمات الحياة لأنّ«كل ما في الكون يعيش الزمان بالحركة»[2].

يتضح من خلال هذا أنّ الزمان من العناصر المهمّة في تشكيل العمل الأدبيّ عند الهمذاني، ومن خلال النصوص الشعريّة نكشف أنّ الأزمنة أوردها الشّاعر في سياقاتها المتنوعة، وشعره فيه كثافة من ألفاظ الزمان، يقول في قصيدة هو للناس صباح، قالها في الرئيس أبي جعفر المكيالي [مجزوء الكامل].

اذْهَب الكَاسَ فَعُرْفُ الـ ... فَجْرِ قَدْ كَادَ يَلُوحُ [1-58]

وهُــوَ لِلنَّــاسِ صَبَــاحٌ ... وَلِذِي الرَّأْيِ صَبُوحُ [2-58]

إنَّ فِي الأَيَّـــامِ أَسْـــرَا ... رًا بِهَا سَوْفَ تَبُوحُ [5-58]

إِنَّـمَا الدَّهْــرُ عَـــدُوٌّ ... وَلِمَنْ أَصْغَى نَصِيحُ [11-59]

وَلِسَانُ الدَّهْـرِ بالوَعْـ ... ـظِ لَوَاعِيهِ فَصِيـح [12-59]

نَسْتَبِيحُ الدَّهْـرَ وَالأَيَّـ ... ـامَ مِنَّـا تَسْتَبِيــحُ [13-59]

أَنَـا يَـا دَهْـرُ بِأَبْنَــا ... ئِـكَ شِـقٌّ وَسطِيحُ [17-59]

1- المرجع السابق، ص24

2- نفسه، ص31

تداول الشاعر ألفاظا كثيرة للزمان، فنجد لفظة الدّهر استعملها ثلاث مرات وهذه اللفظة من أكثر الألفاظ دورانا في الكلام العربيّ«وهو اسم الوقت من الزمان، وقيل هو الزمان الطويل أو الأمد الممدود إلى جانب هذه الدلالة نجد اللفظ يرتبط بدلالات أخرى، فالدهر الرجل المسنّ، والدهر أيضا الرجل الملحد، وكلاهما منسوب للدهر، والدهر النازلة، يقولون دهرهم أمر أي أصابهم مكروه»[1]. والفجر لفظ استعمل بدلالة أوّل أوقات النهار، وهو مشتق من الانفجار، وكأنّ الضوء خرج في وقت الفجر بعد انحباسه بالظلام، أمّا الصباح فهو وقت الدخول في النهار.

كما وصف الهمذاني الدهر بالعدوّ إذا أصابهم مكروه، فيتغاضون في سبّه ويذمونه، يقول ابن الأثير في النهاية:«لا تسبوا الدّهر فإنّ الدّهر هو الله» وفي رواية « فإنّ الله هو الدّهر» ويقول أيضا«كان من شأن العرب أن تذمّ الدهر وتسبه عند النوازل والحوادث، ويقولون أبادهم الدهر، وأصابتهم قوارع الدهر وحوادثه، ويكثرون ذكره بذلك في أشعارهم»[2]، وذكر الله عنهم في كتابه العزيز فقال:﴿وقَالُوا مَاهِيَ إِلاَّ حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلاَّ الدَّهْرُ﴾(الجاثية24).

إنهم يظنّون أنّ الدهر هو الذي يفعل ذلك بهم فيذمّونه، وقد نهى النبي صلى الله عليه وسلم عن ذم الدهر وسبّه: أي لا تسبوا فاعل هذه الأشياء، فإنكم إذا سببتموه وقع السبّ على الله تعالى لأنّه الفعّال لما يريد لا الدهر[3]، وفي قصيدة يذكر فيها الهمذاني أنّ الزمان قد أعجم لسانه، فكانت في لسانه لُكْنَة، يقول: [الكامل].

قَسمًا لَقَدْ أَعْجَـمَ الزَّمَا نُ كِنَانَتِي عُـودًا فَعُودَا [65-1]
وَأَرَانِـي الأَيَّـام شُـــو سًا وَالـمُنَى بِيضًا وَسُودَا [65-2]
وَلَقَــدْ أَسَاءَ فَمَا رَفَـعْ تُ إِلَيْهِ طَرْفِي مُسْتَزِ يدَا [65-3]
لَقَيْتُ تَصَــارِيفَ الزَّمَا نِ بِي الحِجَـارَةَ وَالحَدِيدَا [65-5]
وَأَ حَلَّنِي حَيْثُ الْتَفَتُ فَلَـمْ أَجِـدْ إِلاَّ حَسُـودَا [65-6]

---

[1]- كريم زكي حسام الدين، الزمان الدلالي، ص91

[2]- ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث، شر وتح: محمود محمد الطناجي وطاهر أحمد الزاوي، مؤسسة اسماعيليان للطباعة والنشر والتوزيع، ص144

[3]- المرجع نفسه، ص144

أَنَّ الوَزِيرَ انْتَشَـــــانِي   وَأَعَادَنِي خَلْقًا جَدِيـدَا [13-65]

لَكَ يَا وَزِيرَ المِشْرِقَيْــ   ــنِ زَفَفْتُهَا خُودًا فَرِيدَا [14-65]

وَعَقَدْتُ نَذْرًا لاَمْنَحْـ   ـتُ سِوَاكَ قَافِيَةً شَرُودَا [15-66]

لقد قطع الهمذاني شجرة الزمن من أعلاها(أغصانها) وتمسّك بجذورها الضاربة في الأرض، وكأنّه عاش زمن شعراء المدرسة الكلاسيكيّة الجديدة الذين عادوا إلى الماضي من أجل خلق البعد الجماليّ والروحيّ، وينسج خيوط آلامه، مشيرا إلى استمرارية الزمن الذي سيعيد نفسه من جديد، حيث يقف موقفا مأساويا محزنا إزاء تغير الحياة، وهو تغير يحس به إلا صاحب الحس المرهف، إذ يواجه نكبات وتعاسة همومه التي جعلته ينحدر من العلو والشموخ إلى المنخفضات حسب تعبيرة، يقول: [السريع]

أَنْزَلَنِي الدَّهْرُ عَلَى حُكْمِهِ   مِنْ شَامِخٍ عَالٍ إِلَى وَهْد [22-64]

كَبَّ عَلَى الوَجْهِ سُرُورِي بِهِمْ   كَبًّا عَلَى الجَبْهَةِ وَالخَدِّ [23-64]

أَوْطَأَنِي ظَهْرَ النَّوَى عَنْهُمْ   أَنِّي ما نِمْـتُ مِنَ الصّـَد [24-64]

إنّ الزمان في شعر الهمذاني مهم جدا إلى درجة أنّه أدرج ألفاظه تقريبا في جلّ القصائد، فالدّهر يتلاعب بالناس؛ كما يتلاعب القدر بالإنسان، فيفقّر الغني، ويحزّن المسرور، فقد تلاعب بالشاعر، وأتته المصائب من حيث لا يدري، وأنزله إلى الحضيض بعد ما كان صاحب رفعة وعلو، فأصبح وجهه عبوسا كئيبا، فكان لا ينام من كثرة ما حل به.

إلى جانب تصوّر ثنائية الماضي والمستقبل نجد تصوّرا آخرلثنائية أخرى هي ثنائيّة الليل والنهار يقول الهمذاني : [الطويل].

أَلَـــمْ تَـــرَ أَنَّ المِلكَ قَـرَّ قَرَارَهُ   إِذَا زَيَّنَتْ باسْمِ الأَمِيرِ مَنَابِرُهْ [12-70]

وَدُونَ حِجابِ المِلكِ مُنْذُ تَمَكَّنَتْ   أُسْرَتُـهُ فِي أَرْضِـــهِ وَسَتَائِرُهْ [13-71]

سَحَابٌ وَلَكِنْ الدَّنَانِيرَ صَوْبُــه   وَلَيْثٌ وَلَكِــنَّ المُلُوكَ عَقَائِرُهْ [14-71]

وَأَبْلَـــجَ كَالصُّبْحِ الأَغَرِّ جَبِينُه   ضِيَاء وَكَاللَّيْلِ البَهِيمِ عَسَاكِرُهْ [15-71]

فالليل يرتبط بالخوف والخطر والغموض، وقد جاء في الأقوال المأثورة عن العرب «الليل أعور لأنّه لا يبصر فيه، والمكثار كحاطب ليل، لأنّه يخلط في كلامه أو عمله مثل الذي يخرج للاحتطاب فلا يتبين ما يفعل، والليل أخفى للويل أي افعل ما تريد ليلا فإنّه أستر لسرّك، كما قالت العرب: أمر نهار قضى بليل، لكل أمر دبر في الخفاء، وحذّرت من الليل وظلمته فقالت: أهلك والليل وقالت كذلك: الليل وإهضام الوادي»[1]، أي احذر الليل ومخاطر الطريق، فإذا كان هذا أمر الليل فإنّ النهارأو الإصباح يختلف عنه ففي النهار تتضح الأشياء، وتتجلّى الرّؤية، وفيه يكون الأمان والاطمئنان، لقد تفاعلت العرب مع الزمان حتى أصبح مصدرا من مصادر تجاربها التي ساهمت في تشكيل رؤاها وتصوّراتها، فعاشت الزمان بأبعاده الثلاثة الماضي المنقضي والحاضر المعيش والمستقبل المنتظر، وإذا كانت العرب تتحسّر على الزمان المنقضي فإنها كانت ترى أنّ المستقبل فيه غموض، فهو شبيه بالحبلى لأن ما في بطنها غير معروف أهو ذكر أو أنثى، وأنّ الغد الغامض يمر سريعا كلمح البصر للذي ينتظره، والسنّة عند الشعراء تأجيل الأمور إلى الغد ربما تكون فيها خيرا يقول الهمذاني: [الطويل].

فَإِذَا عَسَى الوَاشُونَ خَاضُوا عَلَى دَمِي   وَ مِنْ أَي وَجْهٍ ثَارَ لِي أَيُّ مُؤَيِّدِ [22-62]

وَأَيَّـةُ نَـارٍشَبَّهَـااأَيُّ مَـوْقِـدٍ   وَأَيُّ عَظِيـمٍ هَاجَ مِنْ أَيِّمَا دَدِ [23-62]

فَإِنْ كُنْتَ حَقًّا مَوْعِدِي بِكَرِيهَةٍ   فَرَأْيُكَ فِي تَعْجِيلِ يَومِي عَنْ غَدِي [24-62]

ينبثق العنصر المأساوي للشاعر لما وشى الوشاة به إلى الصاحب بن عباد، فلما علم أنه سيقتص منه طلب منه ألاّيعجّل الأمر إلى الغد لأنّه ربما يغير رأيه في ذلك، ودلالة لفظ غدي هو مطلق الزمان المستقبل وبالتالي فالزمن عنصر مهم جدا عند الشعراء، والهمذاني لا يتّخذ من الدنيا موقفا نهائيا، فهو قادر على رؤية الزمن كامتداد دائري يتمكّن من إعادة الأشياء، ووصل النهاية ببداية أخرى جديدة، وكان في أكثرحالاته متفائلا، يستمدّ قواه الجديدة من خلال مايعانيه من دوران الزمان ليكشف لنا ما فعل به الزمان، ويقول الهمذاني في قصيدة اغنم الأيام: [الرمل]

---
[1]– كريم زكي حسام الدين، الزمان الدلالي، مرجع سابق، ص109

إِنَّمَا الدَّهْرُ الذِي يَصْـ ـدقنِي حرَّ المِصَاع [3-100]
كَالَنِي مُدًّا وأَجزِيـ ـه مِنَ الحلم بِصَاع [2-100]
فَاغْنَم الأَيَام ما أَلْفَيْتهَا حضْرَ المرَاعِي [3-100]
إِنَّمَا نَحْنُ مِنَ الدَّهْـ ـرِ بِـوَاد ذِي سبَـاع [4-100]

تحوّلت رؤية الشاعر للزمان، فأصبح يرى أنّ الدّهر إنسان يصدّقه مايقول، ويكيله بِمُدٍّ ويجزيه بأحسن الجزاء، هكذا يدور الزمن، ويصبح الشاعر هو الذي يتحكّم في الزمن، وتأتي الأيام وتنقلب الأمور مرة أخرى، ويتحوّل الدّهر وكأنّه واد من الوحوش المفترسة تهجم على من يقترب منها، إنّ الأفعال المستخدمة في هذا النص ماضية ومضارعة، فاستعماله لأفعال ذات أزمنة مختلفة ضمنت ثراء النصّ و خصوبتة، وإنّ تفاعلات الأفعال وأدوارها في فضاء النصّ تهدف كلّها إلى إثبات أمر واحد وهو كيف يغدر الدّهر بالنّاس؟، فالزمان نموذج يختلف إيقاعه بحسب المجتمعات، كما أنّ الإيقاع اللغويّ المنجز داخله يختلف بحسب أحوال الكتّاب والمتكلمين[1]، وقد بنى الهمذاني إيمانه على تجدّد الحياة من آلامه من رؤياه لدورة الزمن، فجعل بذلك الإرادة الإنسانيّة قادرة على تجديد الحياة، وكان زمن الهمذاني زمن اضطراب وفوضى، وتنازع العصبيات الثلاث: التركية والفارسية والعربية، فكانت الرياح تهب من كل جانب حاملة معها فكرة الانشقاق ممأدّى إلى ضعف الخليفة ومنه تقسيم الدولة العباسيّة إلى دويلات نتيجة الصراعات والنزاعات فالشاعر لم يندب على الزمن الماضي لكن همّه الوحيد هو توجّهه نحو عصره ومواكبة الملوك والأمراء بغية الاسترزاق والتكسّب وهذا هو المحرك الوحيد الذي كان يدفعه. وفي قصيدة يتباهى الهمذاني بخلقته ويشيد بأنفته إلى حد أنّه يرد المعاند إذا تطاول في عناده يقول:[الوافر]

خُلِقْتُ كَمَا تَرَى صَعْبَ الثِّقَافِ أَرُدُّ يَدَ المعَانِدَ فِي الخِــــلاَفِ [1-102]
وَلِي جَسَــدٌ كواحِــدَةِ المثَــانِي لَـــهُ كَبِــدٌكَثَالِثَةِ الأَثَـــافِي [2-102]
هَلُمَّ إِلَى نَحيــفِ الجِسْـمِ مِنِّي لِتَنْظُرَ كَيْفَ آثَار النِّحَـــافِ [3-102]

[1]– محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز،المركز الثقافي العربيالدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص69

أَلَـمْ تَـــرَ أَنَّ طَائِشَـــةً لَظَاهَـــا   نَتِيجَةً هَذِه القُصَبِ العِجَافِ [102-4]
صَحَبْتُ الدَّهْرَ قَبْل نَبَات فِيه   فَـلاَ تَغْرُرْكَ خَافيةَ الغُـــذَافِ [102-5]
نَزَلْتُ مِنَ الزَّمَـــانِ وَمِــنْ بَنِيهِ   عَلَى غُصْنَيْنِ مِنْ شَجَرِ الخِلاَفِ [102-6]

لم يتحرّر الهمذاني من الزمان في جلّ قصائده وكأنّ الزمان عنده كالملح في الطعام فلا تصلح القصيدة إلا به، ففي القصيدة المذكورة آنفا أنّ الزّمان هو متنفّس الشاعر، حيث أصبح صديقا للدّهر، وأنّه نزل من الزمان على أمرين مختلفين، الأول:أنّه لم يصاحب الأعداء، والثاني: لم يشرب الخمر، هذا لعزّة نفسه، وأنفته، فكان هذاالانقياد وراء ثمرة تعطشه لإيجاد طريقة يقيس بها حياته أمام الناس تحت مجهر الحياة، فجعل إرادته قادرة على تغيير الحياة.

4- المكان:

يشغل المكان حيّزا هاما في الخطاب، وركيزة أساسيّة في بنائه، فالمكان يعيش فيه الإنسان فيؤثّر فيه ويتأثّربه، ويحاول أن يتكيف معه وبالتالي فإنه « يحتل حيزا كبيرا في الاستعمال اللغويّ العادي»[1]، وتقوى العلاقة بين المكان والإنسان، وتمتّن عندما يفتقد الإنسان الوطن.

ويدرس المكان في النصوص الشعريّة من خلال جماليات تشكّله ووظيفته وبعده الدّلالي كونه يرتبط بالذات الإنسانيّة، وذكر الأماكن من أهمّ خصوصيات القصيدة العربيّة، حيث كانت بداية قصائد الشعراء الجاهليين بالوقوف على الأطلال لما لها من الوجد والحنين والذكرى، وإنّ ذكر أسماء الأماكن من جبال وقرى ومدن وأنهار وغير ذلك في الشعر تبعث العواطف المرتبطة بحب الوطن فتحرّك الشوق والحنين في البعيد عليه، وتشعر المقيم بالانتماء إليه، فتثير فيه الحماسة. وقد استغل الشعراء هذه الخاصية فأكثروا ذكر أسماء الأماكن في شعرهم ليذكّروا ويتذكّروا، ولتبقى هذه المعالم عالقة في الذاكرة لا تزول على مرّ الأيام والأعوام.

وكان الهمذاني شديد التعلّق بالأماكن خاصّة البلدة التي ولد فيها والأماكن المجاورة لها، وأن العلاقة بين الهمذاني وممدوحيه مليئة بالتعابير الدالة على الأماكن، حيث قال:[السريع].

---

[1]- المرجع السابق، ص69.

كَمْ حَسَرَات لِي وَكَـمْ وَجْـــدٍ لَيْسَتْ عَلَى غُورٍ وَلاَ نَجْدِ [1-63]
لاَ بَلْ عَلى جُرْجَانَ مِنْ بَلْدَةٍ سَكَنْتُ مِنْهَا جَنَّةَ الخُلْدِ [2-63]
أَرْضٌ مِنَ المِسْكِ وَوَشْيٌ مِنَ الـ طلِّ عَلَى فُرَشٍ مِنَ الرَّنْدِ [3-63]
تَزَخْرَفَــتْ جُرْجَــانُ أَنْسًا بِهِ وَاسْتَوْحَشَتْ أَرْضُ نَهَاوَنْدِ [21-63]

لقد لاقى الهمذاني الترحيب من أهل جرجان، وكان جوّاب آفاق، يقطع الفلوات، راكبا وراجلا جاريا وراء الشهرة، وذيوع الصيت، وباحثا عن المال الذي كان شغوفا بجمعه ومنهوما بحبّه واكتنازه، مرتادا ذوي النعمة واليسار، كالطير يسقط حيث يلتقط الحبّ، حتى قال الرواة إنّه لم يبق من بلاد خراسان وسجستان وغزنة بلدة إلا دخلها وجنى ثمرها؛ ولم يبق ملك، ولا أمير ولا وزير إلا واستمطر بنوئه، وسرى في ضوئه، فحصلت له نعمة حسنة، وثروة جميلة[1]، فكان ذكر أسماء الأماكن من أبلغ محرّكات الوجد الفكريّ والحنين، فربط الهمذانيّ القصيدة بجرجان كأنّه يجعل لها هوية، ويزرع لها جذور ويقرّبها من التجربة الشعريّة الواقعيّة، فذكرُ هذه البلدة تبعث العاطفة على حبّها. كما يذكر الهمذاني العديد من الأماكن على سبيل الحنين

ويذكر أماكن أخرى يقول:[الكامل].

حَيِّ الأَمِيرَ العَنْبَرِيَّ وَقُـلْ لَــهُ يَا كَعْبَــةَ آمَالِنَا حُجَّاجــهُ [7-53]
أَنْتَ ابْنِ بَيْتًا فِي السَّمَاءِ مَكَانُهُ سَقْفًا وَفَوْقَ المِشْتَرِي مِعْرَاجُهُ [8-53]
أَرْكَبَتَنِي فَــرَسَ الكَرَامَــةِ مُلَجَّمًا وَعَلَيْكَ بَعْدَ لِجَامِهِ إِسْرَاجُـهُ [9-53]

وقد لجأ الكثير من الشعراء إلى الأشياء الخاصّة فكان لهم ذكر«الأسماء وإبراز الطبيعة الخاصّة التي ميّزت مكانا دون سواه»[2]، فذكر الكعبة لأنّها مكان مقدّس عند المسلمين وهي القبلة التي يتوجهون نحوها عند كلّ صلاة وهي المكان الذي يذهب إليه المسلمون لأداء مناسك الحج، وذكر

[1]- الديوان ص64.
[2] - ليلى سهل، الخطاب الشعري من منظور اللسانيات النصية، ص343

البيت في السماء للدّلالة على السمو والرفعة، وذكر المشتري كونه أكبر الكواكب حجما وأشدّها لمعانا، وهو في الأساطير كبير الآلهة. وقال في وصف الربيع:[مجزوء الكامل].

وَإِذَا المُرُوجُ مَرَجَتْ فِي أَطْرَافِهِنَّ الطَّرْفَ مَرْجَا [4-53]

شَبَّهْتَ أَنْوَارَالرَّبِيـــ ـعِ كَوَاكِبًا وَالرَّوْضَ بُرْجَا [5-54]

قَضَتِ الرُّبَى بَيْنَ السَّحَا بِ بِنُورِهَا دَخْلاً وخَرْجَا [8-54]

يتّضح من خلال هذه الأبيات في وصف الطبيعة أنّ الهمذاني مفتون بالطبيعة عندما نلاحظ كلمات: المروج- أنوار الربيع- الروض- كواكب – الربى...فهو يذكّرنا بابن خفاجة ولسان الدين بن الخطيب، فجعل لهذه الأماكن الطبيعية في شعره فلسفة ملازمة مما شغلته على الاهتمام بالحدود الضيقة التي تفرضها الأماكن الخاصّة.إنّ الحضور الوفير والمتداخل لمجموعة من الأماكن لدليل واضح على أنّها مجموعة من الأنساق المعرفية، وأنماط من القيم كالهوية والوجود، والألفة، والحسن، وأنّ المكان هو صورة مرجعيّة رمزيّة لقضايا الشاعروالجماليّة، يقول: [الطويل].

سَقَى اللهُ نَجْدًا كُلَّمَا ذَكَرًا نَجْدًا وَقَلَّ لِنَجْـدٍ أَنْ أَهِيـمَ بِهِ وَجْـدَا [1-66]

طَرِبْتُ وَهَاجَـنِي شَمَالُ بَلِيلَـة وَجَدْتُ لِمَسْرَاهَا عَلَى كَبِدِي بَرْدَا [2-66]

وَيَا حَبَّذَا نَجْـد وَبَرْدَ أَصِيلَهِ وَعَيْشًا تَرَكْنَـــاهُ بِسَاحَتِـهِ رَغْدَا [3-66]

إنّ موقف كهذا يشير إلى حبّ الهمذاني الشديد لنجد، وما في ذلك شكّ إنّه عشقها حلما وحقيقة، فمن شدّة الوجد كادت كبده تحترق لرؤيتها، حيث إنّه كان طربا مسرورا وهومتّجه إليها، فكان يتذكّر ويمتدح بردها زمن الأصيل، كما يتذكّر العيش الرّغد الذي تركه منذ فترة، ولم يذكر الهمذاني نجد على سبيل الذكر إنّما ذكرها لجعل منها ذكريات ومرجعيات للمتخيّل الشعريّ، ويسترجع ذكرياته شاعرا فإنّ روح القارئ تزدحم بالأصداء، ويعيش ذلك النوع من الذبذبات التي برهن عليها منكوفسكي أنّها تمنح طاقة البدء للوجود[1]، ولهذا يودّ كلّ إنسان أن يسترجع مكانا ينسب إلى ماضيه، فالمكان يعتبر أحبّ وأجمل الذكريات للإنسان؛ فكانت الأماكن تعبّر« عن ذلك الارتباط الجامع بين

[1]– غاستون باشلار، جمالية المكان، تر:غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشروالتوزيع، بيروت، ط2، 1984، ص43

أجسامنا التي لا تنسى والبيت الذي يستحيل نسيانه»[1]. ويقول في قصيدة أخرى يمدح الأمير أبي علي بن ناصر الدولة: [الطويل].

وَمَا حَال صَب بالعِرَاقِ فُؤَادُهُ أَسِيرُ وَثَاو فِي خُرَسَانَ سَائِرُهْ [10-70]
عَلَى أَنَّ فِي قُرْبِ الأَمِيرِ وَبَسْطِهِ لَنَا عِوَضًا لاَ يَخْلِفُ الظَّنُّ مَاطِرُهْ [11-70]
أَلَمْ تَرَ أَنَّ المِلِكَ قَرَّ قَرَارُهُ إِذَا زَيّنَتْ باسْمِ الأَميرِ مَنَابِرُهْ [12-70]
أَلَمْ تَرَ غَرَشْتَانَ كَيْفَ تَغَوَّرَتْ مَعَاقِلُهَا لَمَّا انْتَحَتْهَا بَصَائِرُهْ [20-71]

ذكر الهمذاني أسماء أماكن في هذه القصيدة مثل العراق، وخرسان، وغرشتان، والمنابر، وكلّها أماكن لمدن، ما عدا كلمة المنابر، فهذه الأماكن تبعث العواطف فتهيج الشوق والحنين في صاحبها، ويتخطّى الشاعر حدود الأشياء اللاّمحسوسة ليصل بالمحسوس إلى عالم الأفكار والمشاعر العليا والتجربة الشعريّة ليتعرف عليه القارئ دون التباس. فقد اشتاق الشاعر ورقّ قلبه إلى العراق ثمّ يسير ويقيم بخرسان فيتقرّب إلى الأمير لينال منه الهدايا والعطايا، ليتساءل بعد ذلك عن مدينة غرشتان التي أصبحت معاقلها أغوارا، وهي تسمى أيضا: غَرْشِسْتَانُ: بالفتح ثم السكون، وشين معجمة مكسورة، وسين مهملة وتاء مثناة من فوق، وآخره نون، يراد به النسبة إلى غرش معناه موضع الغرش. ويقال غرشتان: وهي ولاية برأسها ليس لها سلطان ولا لسلطان عليها سبيل، هراة في غربيها والغور في شرقيها ومرو الروذ عن شماليها وغزنة عن جنوبيها؛ وقال البشاري:هي غرج الشار، والغرج هي الجبال، والشار:هو الملك، فتفسيره جبال الملك، والعوام يسمونها غرجستان، وملوكها إلى اليوم يخاطبون بالشار، وهي ناحية واسعة كثيرة القرى بها عشرة منابر أجلّها ببشير، وفيها مستقر الشار، ولهم نهر وهو نهرالروذ، قال: وعلى هذه الولاية دروب وأبواب حديد لا يمكن دخولها إلا بإذن، وثمّ عدل حقيقي وبقية من عدل العمرين، وأهلها صالحون وعلى الخير مجبلون[2]، فالهمذاني لم يذكر وطنا بعينه فكان يميل إلى التعميم أكثر من ميله إلى التخصيص، حيث يزخر شعره بالصور الحسية غير المجرّدة، وأكثر ماهي إلا صور وإشارات حسيّة، فتغدو الطبيعة عنده جنّة رائعة الجمال لا نقص ولا عيب فيها.

---

[1]- المرجع السابق، ص44

[2]- ياقوت الحموي، معجم البلدان، مج4، دار صادر، بيروت، 1977، ص193

لقد كان الهمذاني كثير الترحال يجري وراء جمع المال ذاكرا أسماء الأماكن التي زارها وممجّدا الأماكن التي حصل له رزقه فيها ففي بعض الأحيان يرتفع فوق خصوصية المكان وحدوده.

وقال في قصيدة أخرى:[الوافر]

أَلاَ هَلْ مُبَلِّغٌ هَمَذَانَ أَنِّي وَرَدْتُ الفُلْكَ مِنْ جِهَةِ السَّوافِي [24-103]

أُوَدِّعُ كَعْبَةَ المحْتَاجِ مِنْهُ وَلَمَّا أَقْضِ أَسْبُوعَ الطَّوَافِ [25-103]

نلمس في هذين البيتين عددا من الأماكن وهي(همذان، السوافي، الكعبة)، فذكر همذان لشدّة شوقه وحنينه إليها كونها مسقط الرّأس، وحملت له ذكريات الطفولة، حيث يقول من يبلغ أهل همذان بأنّي قادم وقد ودّعت مكّة بعد أن أدّيت المناسك، وقد فهم هذا من خلال السياق الذي له دور فعّال في تحديد معنى النصّ، ومن ثمّ تحديد انسجامه باعتبار أنّ السياق يحيط باللغة، بحيث يمكننا من كشف العلاقات الموجودة بين السلوك الاجتماعي والكلاميّ في الاستعمال اللغويّ، فالسياق مسألة ضروريّة في فهم النصوص الشعريّة، ووسيلة مهمّة في ترابط النصوص وتماسكها. وننتقل إلى عنصر ترابطيّ آخر وهو التناص، لنرى دوره في تحقيق التماسك النصيّ لنصوص الديوان.

ب – التناص:

يمثل التّناص أحد المصطلحات النقدية التي عرفتها الساحة النقدية الحديثة، والتي شغلت اهتمام النقاد ممّا أجبرتهم تقديم مقاربات تؤسّس لهذا المصطلح، وفي البداية نعرّج على مفهومه اللغويّ والاصطلاحيّ.

أ– التناص من المنظور اللغويّ:

ورد في لسان العرب النص: رَفْعُكَ الشَّيْءَ. نَصّ الحديث ينصّه نَصًّا: رفعه. وكلُّ ماأَظْهَرَ، فقد نُصَّ، ومنه قول الفقهاء: نَصُّ القرآن، ونَصُّ السُّنَّةِ، أي ما دلَّ ظَاهِرُ لَفظِهَا عليه من الأحكام[1]، وجاء في معجم الوسيط: نصّ على الشيئ نصا: عينه وحدّده، والشّيئ:رفعه وأظهره...وتناص القوم ازدحموا[2]، وهذا يحيل إلى تداخل النصوص في بعضها وازدحامها.

ب– التناص من المنظور الاصطلاحيّ:

تعدّدت تعريفات التّناص بين النّقّاد واللّغويين، غير أنّها جميعا تصبّ في قالب التفاعل والتعالق

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة: (ن ص ص)

[2]– المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية العربية، مادة: (نصّ)

والتّداخل بين نص ونصوص أخرى سابقة له، فهو«تشكيل نص جديد من نصوص سابقة وخلاصة لنصوص تماهت فيما بينها فلم يبق منها إلا الأثر» [1]، وهو أيضا « أن يتضمن نصّ أدبيّ ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ماشابه ذلك من المقروء الثقافيّ لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النصّ الأصليّ وتندغم فيه ليتشكّل نصّ جديد واحد متكامل»[2]، وهذا معناه أنّ طبيعة النصّ ليس ملكا للأديب وإنّما تفاعل لنصوص سابقة مع نصوص لاحقة مع إشارة غياب صاحب النّص، مما يخلق التفاعل النّصي من علاقة النصّ اللاحق بالنصّ السابق، وهذا يؤدّي بنا بالقول أنّه لاوجود لنصّ معرفيّ جاء من عدم، بل هناك معارف لنصوص سابقة وظّفت في النصّ الجديد ليصبح النصّ الجديد نصّا متكاملا يرقى إلى المقبولية.

وتعرّفه جوليا كريستيفا بقولها:«إنّه ترحال للنصوص وتداخل نصّيّ، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»[3]، و ذكرمحمد عبد المطلب أنّ التعالق النّصيّ يحدث بكيفيات مختلفة، وتنحصر هذه الكيفيات في نمطين أساسيين هما:

«أولهما يقوم على العفوية وعدم القصد، إذ يتمّ التسرّب من الخطاب الغائب إلى الحاضر في غيبة الوعي، أو يتمّ ارتداد النصّ الحاضر إلى الغائب في نفس الظرف الذهنيّ ممّا يجعلنا في مواجهة تداخل كلا تداخل.

والثاني يعتمد على الوعي والقصد؛ بمعنى أنّ الصّياغة في الخطاب الحاضر تشير إلى نص آخر، بل تكاد تحدّده تحديدا كاملا يصل إلى درجة التّنصيص»[4].

– التّناص في النقد الغربي:

التناص مصطلح نقدي ظهر مع الدّراسات النقديّة المعاصرة، وسبب ظهوره –حسب رأي بعض النقاد – القيود التي فرضتها المدرسة البنويّة على النصوص الأدبيّة، كالنظر إلى النصوص على أنّها بنية مغلقة تفسّر نفسها بنفسها دون اللجوء إلى المؤثّرات الخارجيّة التي تسمّى السياقات النصيّة أو إلى

[1]– عواس الوردي، تمظهرات التناص الديني والأدبي في مقامات بديع الزمان الهمذاني، مجلة إحالات، ع5، جوان 2020

[2]– أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص11

[3]– جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص21

[4]– اتحاد كتاب العرب، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص174

المعالم المحيطة بالنصوص حتى تفسّر هذه النصوص تفسيرا موضوعيّا، وكان أول ظهور هذا المصطلح مع الناقدة اللسانية جوليا كريستيفا «julia kristéva» في ستينيات القرن العشرين أي بين سنتي 1966م–1967م،من خلال الأبحاث التي أصدرتها في مجلة تل كيل«Telquel» و «Critique»وأعادت نشرها في عدة كتب منها سيميوتيك «Sémiotique» ونصّ الرواية « Texte du roman» وفي مقدّمة كتاب دستو يفسكي "لباختين" فكان لها فضل السبق في استخدام هذا المصطلح. حيث بيّنت أنّ التناص هو تناسل وتوالد نصّ من نصّ آخر لأن من خصائص النصّ الإنتاجيّة productivitè وتعني الإنتاجيّة والتوالد[1]، وعليه فالنصّ يتقاطع مع نصوص أخرى مكتوبة كانت أو ملفوظة في فضاءات معيّنة، فالرؤية الجديدة التي تقترحها كريستيفا هي انفتاح النصّ الأدبيّ على مصرعيه، وبهذا التصوّر استطاعت كريستيفا أن تتجاوز المنهج البنويّ الذي جعل البنية العنصر الأساس في تصوّره.

وسمّى جيرار جينيت التناص بالتعالي النصيّ، وهو عنده «المعرفة التي ترصد العلاقات الخفية أو الواضحة لنصّ معين مع غيره من النصوص، وبهذا يكون التعالي متضمنا التداخل النصيّ بالمعنى الدقيق، والكلاسيكيّ الذي تحدّد منذ جوليا كرستيفا»[2]، ويقصد بالتداخل النصيّ الوجود اللغويّ سواء أكان هذا الوجود جزئيّا أم كليّا أم نسبيّا، كما يدخل تحت إطار التعالق النصيّ أنواع من العلاقات الأخرى كالمحاكاة والتغيير، وعلاقة المعارضة والمحاكاة الساخرة رغم أنهما متداخلتين وغير مميزتين، وأدرج ذلك كلّه ما يسمى بمصطلح النّظير النّصيّ، ويتضمّن التعالي النّصيّ علاقة التداخل التي تربط النصّ بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي إليها النصّ[3].

وألّف مجموعة من الأدباء أبحاثهم على الأعمال التي قامت بها كريستيفا في التناص، فأنجز رولان بارت Roland barthes "نظرية النص" ومن "الأثر إلى النص" و"لذّة النص" وكتب يوري لوتمان Youri lothman بحثه الموسوم "بنية النص الفنّي"، وكتب جيرار جينيتGérard Genette كتابه الشهير "الطروس"[4] Palimpestes، وقد عمل جنيت على مراجعة شاملة ودقيقة لمفهوم التناص معتمدا في ذلك على التصور الجديد للشّعرية التي توثقت صلتها في إطار المتعاليات النصية، أو

---

[1]– ينظر مليكة بوراوي، التشكيل اللساني للصورة الشعرية في ديوان ابن حميدس الصقلي، ص204

[2]– محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1995، ص152

[3]– جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دارالشؤون الثقافية العامة(آفاق عربية)، بغداد، ص91

[4]– الطرس:الصحيفة التي محيت ثم كتبت، والجمع أطراس وطروس،لسان العرب، مادة(ط ر س)

التعالقات النصية، حيث تناول داخل المتعاليات النصية التناص، ويقصد بها الحضور المتزامن بين نصين أو عدّة نصوص،أو الحضور الفعلي لنص في آخر بواسطة السرقة plagiat والاستشهاد citation والتلميح l'allusion والمناصّ paratexte[1]، وقد تم تحدبد خمسة أنماط من المتعاليات النصيّة هي:[2]

1- التناصّ:ويحمل معنى حدّدته "جوليا كريستيفا" وهو خاص عند "جينيت" بحضور نص في آخر كالاستشهاد والسرقة وما شابه.

2- المتناصّ(Paratexe) ونجده حسب تعريف "جنيت" في العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات والذيول والصور وكلمات النّشر.

3-الميتناصّ(Métatexte): وهو علاقة التعليق الذي يربط نصّا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا.

4-النصّ اللاحق:ويكمن في العلاقة التي تجمع النصّ (ب) كنصّ لاحق بالنصّ(أ) كنصّ سابق وهي علاقة تحويل أو محاكاة.

5- معمارية النصّ: إنّه النمط الأكثر تجريدا وتضمّنا إنّه علاقة صمّاء تأخذ بعدا مناصيا وتتصل بالنوع: شعر، رواية وبحث...

التناصّ في النقد العربيّ:

والتّناصّ من المصطلحات التي لها جذور وبذور في التراث النقد العربيّ القديم ، ولقد توزّع مفهومه بين مصطلحات متنوعة كالتضمين والاقتباس، وغير ذلك، والجدير بالذكر أنّ النص الجديد نتج عن تلاقح وتداخل بين عدة نصوص وهذا ما جعل العرب يربطونه بمصطلح السرقات الشعريّة، وما قصده النقاد بهذا المصطلح هو تلك السرقات المحمودة الجائزة، التي تتمثّل في توظيف المكوّنات الفنيّة للنصّ السابق مع إضافات أخرى، وقد ذكر هذا المصطلح أبو هلال العسكري في كتاب الصناعتين في بابي حسن الأخذ وقبح الأخذ يقول: «ليس لأحد من أصناف القائلين غنًى عن تناول المعاني ممّن تقدّمهم والصبّ على قوالب من سبقهم؛ ولكن عليهم – إذا أخذوها- أن يكسوها ألفاظا من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها؛ فإذا فعلوا ذلك فهم أحقّ بها ممّن سبق

[1]- مليكة بوراوي، التشكيل اللساني في الصورة الشعرية، منشورات مخبر اللسانيات واللغة العربية،ط1،2015، ص205

[2]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص97

إليها»[1]، ويقول في قبح الأخذ: «وقبح الأخذ أن تعمد إلى المعنى فتتناوله بلفظه كلّه أو أكثره، أوتخرجه في معرض مستهجن؛ والمعنى إنما يحسن بالكسوة»[2]، فأبو هلال العسكري يركّز على انتقاء الألفاظ بدقة متناهيّة حفاظا على النصّ السابق، فالسرقات الشعريّة فكرة قديمة نادى بها علماء كثيرون، يقول القاضي الجرجاني:«والسّرق— أيدك الله — داء قديم، وعيب عتيق، ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستمدّ من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه، وكان أكثره ظاهرا كالتوارد الذي صدّرنا بذكره الكلام، وإن تجاوز ذلك قليلا في الغموض لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ، ثم تسبب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب، وتغيير المنهاج والترتيب، وتكلّفوا جبر ما فيه من النقيصة بالزيادة، والتّأكيد والتعريض في حال، والتصريح في أخرى، والاحتجاج والتعليل ؛ فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور مالا يقصّر معه عن اختراعه وإبداع مثله»[3]، إذ لا بدّ أن يستعين النص اللاّحق بالنص السابق وذلك« بتناول زيادة تضمّ إليه أو معنى يشفع به»[4]،أو تحويل كلمة من الجمع إلى المفرد أو من الفعل إلى الاسم، لأن الشيئ لا يأتي من لا شيئ ، فلابد من أرضية يستند إليها ولهذا يقول علي رضي الله عنه "لولا أنّ الكلام يعاد لنفد"[5]، وتتعدّد تعريفات التناصّ بين النقاد واللغويّين،حتى جعل أحدهم يقول« يمثّل النصّ عمليّة استبدال من نصوص أخرى (أي عملية تناصّ) ففي فضاء النصّ تتقاطع أقوال عديدة، مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه»[6]، وهو يتّصل اتصالا وينجذب انجذابا وفق تحويل جذريّ أو جزئيّ لعدد من النصوص،

ويعدّ « من أكثر الظواهر فعالية في عملية الإبداع الشعري، حيث يحدث تماس يؤدي إلى تشكيلات تداخلية قد تميل إلى التماثل، أو التخالف، أو التناقض وفي كل ذلك يكون للنص موقف محدّد إزّاء هذا التماس الذي يصل في بعض الأحيان إلى درجة التنصيص»[7]، لذا يلجأ الشاعر إلى عملية تطويع

---

[1]– العسكري، كتاب الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، 1952، دار إحياء الكتب العربية، ص196

[2]– المرجع نفسه، ص229

[3] – القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، مطبعة العرفان ،صيدا ،1331ه، ص166

[4] – المرجع نفسه، ص 147

[5]–ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ص91

[6] – حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث ،دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع،ط1، 2009، ص40

[7]– ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، اتحاد الكتاب العرب، ص174

النصوص حيث«يمزج بين عدّة نصوص تختفي وراء مستوى اللغة الرمزيّة الظاهرة النصوص العالية في صنع التئام النسيج التناصيّ داخل التراكيب الممتدّة والمجازات المستمرة لا تقدّم في قراءة أولى تلميحا أو توجيها إلى (متناص معه) وتسهم إلى جوار مهارة النسج مهارة السرد النصيّ المتصل في تضليل التوجّه التناصيّ فنظلّ رهن الشحن الدراميّ المتولد من المشهد المتوتر»[1]

لذا فالنص المتناص منفتح على كل الأطراف، لأنّ تتولّد فيه كتابات سابقة ومعاصرة فيكون بذلك رافدا لأنساق وبنيات متحاشدة ومتزاحمة لنصوص سابقة يستشفها الشاعر من خلال مكنونات الماضي، وموجودات الحاضر، ومستجدات المستقبل، والنصّ الذي لا تتحقّق فيه هذه الثلاثية يكون نصّا عقيما وبالأحرى نصّ بلا ظلّ « إنّ النّصّ في حاجة إلى ظلّه»[2].

والتناص له دور بارز يظهر بوضوح في الدلالة الشعريّة لأنّ «الدّلالة الشّعريّة تميل إلى معاني القول المختلفة ومن حسن الحظ أنّا يمكن أن نقرأ أقوالا متعدّدة في نفس الخطاب الشعريّ وبهذا يتخلّق حول الدّلالة الشّعريّة فضاء نص متعدّد الأبعاد، يمكن لعناصره أن تتطابق مع النصّ الشّعريّ المتعيّن (التناص) وبهذا المنظور يتّضح أن الدّلالة الشّعريّة لا يمكن أن تعتبر رهينة شفرة وحيدة ، بل تتقاطع بها عدّة شفرات لا تقلّ عن اثنتين ، وكلّ منها ينفي الآخر، ويمكننا على أساس مصطلح (دي سوسير) في الاستبدال خاصيّة جوهرية في توظيف اللّغة الشّعريّة التي نفسها من ناحية أخرى كمجال لمعنى مركزيّ ...فإنتاج النص الشّعريّ يتمّ من خلال حركة مركبة من إثبات ونفي نصوص أخرى »[3]

ملامح التناصّ عند بديع الزمان الهمذانيّ:

ويرى حسن البنداري، وآخرون أنّ «التناص أداة تعبيرية، ورؤية إبداعية، وفعالية إجرائية، وآلية إنتاجية، وخاصية بنائية قائمة في أساسها على تعايش النصوص وتعالقها ضمن فاعلية فنية وحساسية شعريّة قادرة على التداخل مع الآخر والتفاعل معه وفقًا لجدلية الإزاحة والإحلال التي تتوخّى استدعاء تجارب وأفكار متباينة وامتصاصها وإعادة صياغتها ضمن رؤية فنية تتجاوب مع تجارب

[1] – محمد مصطفى علي حسانين، خطاب البياتي الشعري، دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة
ط1، 2009، ص163

[2] – رولان بارت، لذّة النص، تر:فؤاد صفا والحسين سبحان ، دار توبقال للنشر،ط1 ،1988، ص37

[3] – مصطفى السعدني ، التناص في الشعر، منشأة المعارف، الأسكندرية، 1991، ص77، 78

المبدع وانفعالاته، وتكشف عن طاقات تأويلية متجدّدة تحقّق الفعل التواصليّ بين الذاتيّ والموضوعيّ الذي يقضي على أحادية المعنى ونهائية الدلالة»[1].

كما تعتبر«مشكلة التعبير هي التي تحمل الشاعر المبدع على التفتيش عن عبارات حديثة ولغة جديدة غير مستهلكة تستطيع أن تنقل أكبر قدر ممكن من المعاناة والإحساس، وهي تدفع الشعراء إلى خلق رموز جديدة وبعث أساطير قديمة واقتحام أرض مجهولة واستعارة لغة دينية وآيات قرآنية وتضمين معاني الوحي بلغة تحاكيه وصياغة تؤاخيه وإن لم تبلغ شأوه»[2]، حيث يلجأ الشاعر إلى توظيف«احدى الشخصيات التراثية داخل قصيدته محاولة منه التوفيق بينها وبين واقعه الذي يريد التعبير عنه فإنّه في حقيقة الأمر يحاول التوفيق بين نوعين من الخطاب الخطاب التاريخيّ والخطاب الشعريّ»[3]، ويتمثّل الخطاب التاريخيّ في الدور الذي لعبته الشخصية عبر التاريخ والإنجازات التي حقّقتها سواء في الحرب أو السلم، أما الخطاب الشعريّ فهو التشكيلات الشعريّة التي يدخلها في شعره حتى تتوافق مع الشخصية الموظّفة، وسنتحدث كيف استفاد الهمذاني من نصوص سابقيه عبر التناص وفق تشكيل جديد ضمن بنيات معينة في ديوانه.

تجليات التناص في المدونة:

أ-التناص القرآني : للتناص عند بديع الزمان الهمذانيّ أهميّته الخاصّة في الكشف عن الظواهر الفنيّة لقصائده، وكشف العلاقات التي تربط النصّ الشعريّ الحاضر بالنصوص الغائبة ، ممّا يستوجب على المتلقّي إحضار النص الغائب من خلال الإشارات والتضمينات .

والنصّ كما هو معلوم كائن لغويّ يشهد على حضور التراث فيه، وهي آلة العمل المفيدة في أيّ دراسات التناص[4]، ومن أكثر الظواهر استدعاءً في المدوّنة الخطاب القرآني، حيث يحاول الشاعر امتصاص النصوص القرآنية من أجل تحقيق الأهداف الدلاليّة ، وقد نجح في توظيف النصوص القرآنيّة بما يتلاءم وسياق قصائده، إذ ساهمت التراكيب القرآنية عنده في تشكيل رؤية جديدة للقصيدة

1 – حسن البنداري وآخرون، مجلة جامعة الأزهر بغزة، مج11، ع2، 2009، ص4

2 – حصة البادي،التناص في الشعر العربي الحديث ،دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع،ط1، 2009، ص40

3 – المرجع نفسه، ص 153

4 – رولان بارت، ص 14، 15

وفتحت لها آفاقا واسعة، وأغنت قصائده حتى غدت تحفا شعرية رائعة، إذ أنّ«كلّ نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكلّ نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى »[1].

جاء على لسان الأصمعي:« لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلا حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ. وأول ذلك أن يعلم العروض؛ ليكون ميزانا له على قوله؛ والنحو؛ ليصلح به لسانه، وليقيم به إعرابه؛ والنسب وأيام الناس؛ ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو ذم»[2].

لعلّ استخدام الهمذاني لكثير من آيات القرآن دليل على تشبعه وعلى تقديسه لهذا الكتاب المقدّس وانبهاره وسحره به، فراح ينتزع منه آيات ويوظّفها في شعره بغية تحقيق الدلالة وتكثيفها وإغناء فضاء قصائده حتى غدت متناسقة يكفلها التكامل والتقاطع داخل إطار شعري جميل مؤثرا في المتلقي، وما يمكن الإشارة إليه أنّ التناص القرآني عند الهمذاني «قد يأتي جليا تارة وخفيا تارة أخرى، وقد يأتي موافقا للنص القرآني تارة ومخالفا له تارة أخرى»[3].

ويظهر التناص القرآني في أبسط صوره وأشكاله في كلمة أو آية أو مجموعة آيات، وما نستقرئه من التناص في القرآن الكريم عند الهمذاني قوله: [الوافر].

وَنُودِيَ لِلصَّلاَةِ فَقُمْتُ أَسْعَى   فَمَا اسْتَطَعْتُ القِيَامَ وَلاَ تَأَتَّى [4-47]
أَقَامَ النَّاسُ جُمُعَتَهُـمْ وَعُدْنَا   بِقَلْـبٍ فَتَّـهُ ذِكْـرَاكَ فَـتَّا [5-47]
كَأَنَّ اللهَ حِينَ سَعَـى وَعُـدْنَا   تَكَلَّـمَ إِنَّ سَعْيَكُـمْ لَشَتَّـى [6-47]

فالشاعر في هذه الأبيات يعيد كتابة النص القرآني الغائب، ويوظّفه بطريقة الامتصاص للآية الكريمة التي يقول فيها العليّ القدير:﴿يَا أَيُّهَا الذِينَ آمَنُوا إِذَا نُودِي لِلصَّلاَةِ مِنْ يَوْمِ الجُمُعَةِ فاسْعُوا إِلَىَ ذِكْرِ اللَّهِ وَذَرُوا البَيْعَ ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَكُمُ إِنْ كُنْتُمْ تَعْلَمُونَ ﴾ الجمعة:9 .

حيث جمع الهمذاني في هذه الأبيات بين آيتين كريمتين الأولى من سورة الجمعة هذا اليوم الذي هو أفضل أيام الله تعالى وهو عيد المسلمين، وفيه ساعة الإجابة إذا أدركها الإنسان المؤمن إلا استجاب له الله سبحانه وتعالى، وهو اليوم الذي خلق الله فيه آدم عليه السلام وهو اليوم الذي أنزله إلى الجنة،

---

[1] – عبد الله محمد الغذامي ،الخطيئة والتكفير، ص15

[2]– ابن رشيق، العمدة، ص197، 198

[3] – اتحاد كتاب العرب، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص187

وهو اليوم الذي أخرجه منها، وهو اليوم الذي تقام فيه الساعة ويستحب فيه الذّكر و بالتالي فهو أشرف الأيام وأفضلها، ونظرا للخير العميم في هذا اليوم فإنّ الهمذاني ضمّنه في هذه الأبيات لتكثيف الدلالة، وهوكما يبدو تناص صريح لأنّه صرّح بالآية الكريمة، ويمكن القول أنّ هذا النص تراكمت فيه إضاءات قرآنية نتيجة العوامل الداخلية والخارجية للبلاد الإسلامية التي عاش فيها الشاعر، مما يكشف لنا عن البنيات الخصوصية للنصّ وسياقاته المتنوعة.

والبيت الآخير يستمد تناصه من قوله عزّ وجلّ: ﴿ إِنَّ سَعْيَكُمْ لَشَتَّىٰ﴾ الليل 4.

ولما كان القسم في بداية السورة بالأشياء المتضادة كالليل والنهار، ويغشى وتجلّى والذَّكَرُ والأنثى، كان القسم عليه أيضا متضادا، ولهذا قال :﴿ إِنَّ سَعْيَكُمْ لَشَتَّىٰ﴾ أي: أعمال العباد التي اكتسبوها متضادة أيضا ومتخالفة، فمن فاعل خيرا ومن فاعل شرا[1].

فراح الهمذاني يحاورالنص القرآني من جديد ويذكر الموت وما يفعله بالعباد، فهو ييتم الأولاد ويثكّل الأمهات، ويشغر القصور يقول: الكامل.

فَالموْتُ يَفْرِغُ كُلَّ قَصْرٍ شَامِخٍ والموْتُ يَفْتَحُ كُلَّ بَابٍ مُرْتَجٍ [2-55]

فالتناص في هذا البيت تضميني وذلك لتضمين الشاعر الآية القرآنية في شعره فكان هنا تناسب وتوافق بين الآية والبيت، والآية التي ضمّنها هي قوله تعالى: ﴿ أَيْنَمَا تَكُونُوا يُدْرِكُكُمْ الموْتُ وَلَوْ كُنْتُمْ فِي بُرُوجٍ مُشَيَّدَةٍ﴾النساء (78).

وفي موضع آخر يتحسر الهمذاني على ما لقيه من تصاريف الزمان ومكافأته من طرف الوزير يقول:الكامل.

لَقَيْتُ تَصَارِيفَ الزَّمَا نِ بَيْنَ الحِجَارَةِ وَالحَدِيدَا [5-65]

أَنَّ الوَزِيرَ اِنْتَشَانِي وَأَعَادَنِي خَلْـقًا جَدِيــدَا [13-65]

فالشاعر في هذين البيتين يتناص مع القرآن الكريم عن طريق البنية اللفظية، فتمكّن من استلهام قوله تعالى: ﴿وَقَالُوا أَإِذَا كُنَّا عِظَامًا وَرُفَاتًا إِنَّا لَمَبْعُوثُونَ خَلْقًا جَدِيدًا¤ قُلْ كُونُوا حِجَارَةً أَوْ حَدِيدًا ﴾ الإسراء (49،50)

[1] – ابن كثير، تفسير القرآن العظيم ،تح: سامي بن محمد السلامة ، ج8، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط2، 1992، ص416

ولا يزال الشاعر يتعايش مع النص القرآني ويتقاطع معه ليستشف منه معان ودلالات ما يلائم تجربته الشعرية وحالته الشعورية، فهو لا يدع إلاّ أن يذكر النعيم العميم والخير الوفير الذي يحظي به كلّما اقترب من الوزراء الذين لم يبخلوا عليه بالهدايا والعطايا، يقول: المتقارب .

إِذَا مَا حَلَلْتَ بِمَغْنَاهمْ رأَيْتَ نَعِيمًا وَمُلْكًا كَبِيرَا [6-74]

إنّ الخير والنعيم الذي يحظي به الهمذاني كلّما تقرّب إلى الوزراء مقابل مدحهم عميم، فهم لم يبخلوا عليه مثقال ذرة، وهذا النعيم شبيه بنعيم الجنة التي يحظى بها الصّالحون مقابل أعمالهم الصالحة، فهو يتناص مع قوله تعالى:﴿ وَإِذَا رَأَيْتَ ثَمَّ رَأَيْتَ نَعِيمًا وَمُلْكًا كَبِيرًا﴾ (الإنسان) 20، ولا يزال الهمذاني يتعايش مع النص القرآني ويواصل محادثة النص الغائب، لأنّه يريد الوصول إلى مبتغى معين، باستعمال لغة جديدة غير مستهلكة لأنّ «مشكلة التعبير هي التي تحمل الشاعر المبدع على التفتيش عن عبارات حديثة ولغة جديدة غير مستهلكة تستطيع أن تنقل أكبر قدر ممكن من المعاناة والإحساس، وهي تدفع الشعراء إلى خلق رموز جديدة ... واستعارة لغة دينية وآيات قرآنية وتضمين معاني الوحي بلغة تحاكيه وصياغة تؤاخيه وإن لم تبلغ شأوه»[1]، يقول:[البسيط]

وَيْلَكَ هَذَا الزَّمَانُ زُورٌ فَلاَ يُغَرَّنَكَ الغُرَورُ [1-81]

مايصادفنا في هذا البيت؛ هذا التّناص الذي يشير إلى الآية الكريمة﴿ يَا أَيُّهَا النَّاسُ اِتَّقُوا رَبَّكُمْ وَاخْشَوْا يَوْمًا لاَيَجْزِي وَالِدٌ عَنْ وَلِدِهِ وَلاَ مَوْلُودٌ هُوَ جَازٍ عَنْ وَالِدِهِ شَيْئًا إِنَّ وَعْدَ اللهِ حَقٌّ فَلاَ تَغُرَّنَّكُمُ الحَيَاةُ الدُّنْيَا وَلاَ يُغَرَّنَّكُمْ بِاللهِ الغَرُورُ﴾(لقمان) 33، إذ جعل الشاعر من تقلبات الزمان حكمة يحتكم إليها الإنسان، وأن يأخذها بمأخذ الجدّ حتى لا يحيد عن جادة الطريق، ولايزال الشاعر يحادث النص القرآني ليستشف منه دلالات ومعان تتلاءم وتجربته الشعرية وحالته الشعورية، يقول: [مجزوء الكامل]

حَتىَّ إِذَا دُعِيتْ نِزَا لِ وَأَزَّتِ الهَيْجَاءُ أَزَّا [16-85]

فهو يشير إلى قوله تعالى:﴿أَ لَمْ تَرَ أَنَّا أَرْسَلْنَا الشَّيَاطِينَ عَلَى الكَافِرِينَ تَؤُزُّهُمَ أَزًّا﴾(مريم)83

حيث شبه دعوته إلى الحرب وكيف يفتك بالأعداء بالشياطين التي ترسل على الكافرين وتفتك بهم فتكا.

ويتواصل الهمذاني مع النصوص القرآنية ويتفاعل معها، ويحاول بعث دلالات جديدة،يقول:[السريع]

[1] – حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص40

أَخَذْنَ مِنْكَ مَوَاثِيقًا مُغَلَّظَةً إِنَّ الكِرَامَ سَجَايَاهُمْ مَوَاثِيقُ [27-108]

إنّ معايشة الشاعر للنص القرآني أكسب قصائده أبّهة ضمّن فيها آيات قرآنية، ممّا أعطاها دلالات قيّمة عبّرت عن هذا الإبداع العفوي، فهذا التّناص هو منهل ارتوى منه الشاعر، فكان التّناص مع آي القرآن حاضرا في جل القصائد، فالمواعيد والمواثيق التي أخذها الشاعر من الشيخ أبي نصر تتمثّل في إقامة الدّين والاعتناء بالشعب وتوفير الأمن والاستقرارله، والدّفاع عنه مهما كلّفه الثمن، فهذه المواثيق هي طبيعة في في البشر، فهي كالمواثيق التي أخذها الله تعالى من الأنبياء والمتمثلة في إقامة الدّين، وتبليغ رسالته للبشر، والتعاون والتناصر، فالشاعر يشير إلى الآية الكريمة:﴿ وَإِذَاَخَذْنَا مِنَ النَّبِيِّينَ مِيثَاقَهُمْ وَمِنْكَ وَمِنْ نُوحٍ وَإِبْرَاهِيمَ وَمُوسَى وَعِيسَى ابْنِ مَرْيَمَ وَأَخَذْنَا مِنْهُمْ مِيثَاقًا غَلِيظًا﴾ (الأحزاب)7، وقوله :[الطويل].

كَأَنَّ القُرَى سَكْرَى وَلاَ سَكْرَ بِالقُرَى كَأَنَّ الرُّبَا ثَكْلَى وَمَا بِالرُّبَا ثَكْلُ [5-118]

هناك تماثل بين البيت الشعري، والآية الكريمة، ذلك أنّ الهمذاني وجد القرى وهو في طريقه إلى الأمير خلف بن أحمد ساكنة لا حركة فيها وكأنها سكرى، فحال أهل هذه القرى كحال الناس يوم القيامة الذين يفقدون عقولهم من هول هذا اليوم فهنا إشارة إلى قوله تعالى:﴿..وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُمْ بِسُكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ اللهِ شَدِيدٌ﴾(الحج) 02.

ومما يمكن الإشارة إليه أنّ التّناص عند الهمذاني وسّع من فضاء القصيدة وألبسها ثوبا جديدا، كما عمل على تنمية الفاعلية التواصلية لأنّ «النّصّ يقوم كرابطة ثقافية، ينبثق من كل النّصوص، ويتضمن مالايحصى من النصوص، والعلاقة بينه وبين القارئ هي علاقة وجود لأنّ تفسير القارئ للنّص هو ما يمنح النّص خاصيته الفنية»[1]، حيث تتحول القصيدة عن طريق التناص من تجربة معينة إلى عمل إبداعي فني متكامل «ممّا يفتح قنوات متعدّدة لإثراء الانفعال الذي ينفصل بالطبع عن صور الفكر المصقولة ممّا يجسد القصيدة ويكسبها نماء تتحول به إلى معاناة، تبتعد عن مجرد التناغم اللفظي والصياغة الماهرة والبراعة اللغوية التي تحشد وتجمع، بل تتحول إلى حشد كثيف من الدّلالات والإيحاءات التي تغني التجربة الشعرية ككل »[2].

[1]–عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص59

[2] – ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص176

وإذا نظرنا إلى الحكّام الذين يحكمون الشعوب نجد أنّ حكمهم ظالم ، فحكام الأمة يجعلون الشعوب تعيش في آهات، وعذاب ممّا يؤدّي إلى ارتكاب الذنوب، يقول:[الكامل]

الذَّنْبُ لِلشَّيْخِ الإِمَامِ لِأَنَّهُ ساءَ الوَرَى فَلْيَحْمِلْ الأَثْقَالاَ [26-122]

فالتّناص في هذا البيت ظهر جليا من خلال التركيب الذي يستند إلى الآية بصورة مباشرة فقوله(فَلْيَحْمِلْ الأَثْقَالاَ)، هذا جزاء الذنب، والإساءة المرتكبة تجاه شعبه وأمته فهنا إشارة إلى الآية الكريمة﴿وَقَالَ الذِينَ كَفَرُوا لِلَّذِينَ آمَنُوا اِتَّبِعُوا سَبِيلَنَا وَلْنَحْمِلْ خَطَايَاكُمْ وَمَا هُمْ بِحَامِلِينَ مِنْ خَطَايَاهُمْ مِنْ شَيْءٍ إِنَّهُمْ لَكَاذِبُونَ¤وَلَيَحْمِلُنَّ أَثْقَالَهُمْ وَأَثْقَالاً مَعَ أَثْقَالِهِمْ وَلَيُسْئَلُنَّ يَوْمَ القِيَامَةِ عَمَّا كَانُوا يَفْتَرُونَ﴾(العنكبوت) 12، 13

إنّهم حكّام متألّهون، فهم يستبدّون بالشعوب، ويظنّون أنّ الشعوب مجرمة وهي لم تقترف أي ذنب، فهؤلاء الحكام هم بمثابة الكفار الذين يحملون أثقالهم من السّيئات يوم القيامة جزاءكفرهم بأنعم الله، وفي سخرية يصور الشاعر ما سيبوح به أثناء اجتماعه مع الوزراء يقول:[الطويل].

سَأَسْكُتُ حَتىَّ يَجْمَعَ اللهُ بَيْنَنَا فَإِنْ نَجْتَمِعْ أَفْشَيْتُ مَا أَنَا مُوْدِعُ [5-98]

يتوعّد الهمذاني هؤلاء الحكام بما يفعلونه بشعوبهم، بأنّه سيفشي جميع الأسرار، عندما يجتمع معهم، فهذا التّناص يتطابق مع الآية الكريمة، ذلك أنّ الله يمهل ولا يهمل، فالله يجمع الخلائق يوم القيامة في صعيد واحد ثم يفتح بينهم بالحق، حينئذ يعلم الكفار لمن العزّة، والنّصرة، فالبيت يوحي إلى الآية الكريمة:﴿ قُلْ يَجْمَعُ بَيْنَنَا رَبُّنَا ثُمَّ يَفْتَحُ بَيْنَنَا بِالحَقِّ وَهُوَ الفَتَّاحُ العَلِيمُ.﴾(سبأ) 26، وقوله:[الوافر].

وَعَرَّشَ فَوْقَنَا فَالطَّرْفُ فِيهَا يَسِيرُ عَلَى صِــــرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ [6-129]

فَصَعَّرَ خَدَّهُ غَضَبًا عَلَيْهَا وَزَنَــاهَــــا بِبُهْتَــانٍ عَظِيــمٍ [12-129]

أَجَابَتْهُ الكُرُومُ وَقُلْنَ كَلاَّ وَلَكِنْ صُنْع ذِي العَرْشِ العَظِيمِ [14-129]

فَدَاسَ بُطُونَهُنَّ بِرَكْلِ عَلْجٍ أَشَقُّ كَظِـلِّ شَيْطَـــانٍ رَجِيمٍ [21-129]

وَلَمَّا أَنْ قَضَى الأَوْطَارَ مِنْهَا وَمَيَّزَتِ الدِّمَــاءُ مِنَ اللُّحُومِ [23-130]

في هذه الأبيات وصف لشجر الكرْم، وهي من قصيدة واحدة، وتتضمن ستة آيات فغصن الكرْم في استقامته كحال المؤمن الذي يمشي وهومنتصب القامة على طريق بيّن فهذا تناص مع قوله

تعالى:﴿... أَمَنْ يَمْشِي سَوِيًّا عَلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ ﴾(الملك)22، وقطّب وجهه حتى لايراها على هذه الحال المتمثل في الثمار البيض والسود، وهذا تناص مع قوله عز وجل:﴿وَلاَ تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ وَلاَ تَمْشِ فِي الأَرْضِ مَرَحًا إِنَّ اللهَ لاَيُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ﴾(لقمان) 18، ثمّ رماها بالافتراء والكذب، وهذا تناص مع قوله تعالى:﴿وَلَوْلاَ إِذْ سَمِعْتُمُوهُ قُلْتُمْ مَا يَكُونُ لَنَا أَنْ نَتَكَلَّمَ بِهَذَا سُبْحَانَكَ هَذَا بُهْتَانٌ عَظِيمٌ﴾(النور)16، فكوّن هذا التّناص صورة جمالية شخّص فيها الغضب ممّا أضفت على الأسلوب جدّة ورونقا، حيث إنّ أشجارالكروم رغم أنّها من فحل واحد كما ذكر إلا أنّ الثّمار بيض وسود، لكن كل هذا من صنع ذي العرش العظيم، وهذا يتناص مع قوله جلّ وعلا﴿اللهُ لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ رَبُّ العَرْشِ العَظِيمِ﴾ (النمل)26، فلمّا اجتثّها داس بطونهن دوسا حتى لا تنجب ثمارا مرة أخرى كهذه، وركلها ركلة قوية شديدة هي بمثابة الشيطان الذي يمس بني آدم وهذا تناص مع الآية الكريمة﴿ وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَيْطَانٍ رَجِيمٍ﴾(التكوير) 25، وفي البيت الأخير يتمكن الهمذاني من رسم صورة رائعة الجمال، تتمثل في فراق صاحب الحقل للكروم، وهذا ينطبق تمام الانطباق في فراق زيد بن حارثة لزوجته حين طلّقها وتزوجها الرّسول صلّى الله عليه وسلّم، والبيت يتناص مع قوله تعالى:﴿فَلَمَّا قَضَى زَيْدٌ مِنْهَا وَطَرًا زَوَّجْنَاكَهَا لِكَيْ لاَ يَكُونَ عَلَى المؤْمِنِينَ حَرَجٌ فِي أَزْوَاجِ أَدْعِيَائِهِمْ إِذَا قَضَوْا مِنْهُنَّ وَطَرًا...﴾(الأحزاب) 37

كما يكون التناص جزئيا لايتضمن الآية كاملة، وإنما يتضمن كلمة منها فقط وهذا ما نلمسه في قوله:[الطويل]

أَيَاجَابِرَ العَظْمِ المهِيضِ لِقَاؤُهُ وَلاَ يُجْبَرُ العَظْمُ الَّذِي هُوَ كَاسِرُهْ [23-73]

هذا بيت من قصيدة يمدح فيها الشاعرخلف بن أحمد، فالشاعر يتمثل قوله تعالى﴿وَضَرَبَ لَنَا مَثَلاً وَ نَسِيَ خَلْقَهُ قَالَ مَنْ يُحْيِ العِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ...﴾ (يس)78، نتجت هنا مفارقة من خلال المخالفة التصويرية بين النصين القرآني والشّعري، فالشاعر قام باستدعاء لغة الآية القرآنية بمضمونها الفكري ووظفها في إطار فنّي مخالف للنصّ القرآني من ناحية المضمون المتمثل في السلب والإيجاب، وذلك كما يلي:

– النص القرآني: ﴿وَضَرَبَ لَنَا مَثَلاً وَ نَسِيَ خَلْقَهُ قَالَ مَنْ يُحْيِ العِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ...﴾ موقف إيجابي ينجلي عنه الإجلال والعظمة والقوة لله سبحانه وتعالى .

– النص الشعري : أَيَاجَابِرَ العَظْمِ المهِيضِ لِقَاؤُهُ وَلاَ يُجْبَرُ العَظْمُ الَّذِي هُوَ كَاسِرُهْ.

موقف سلبي ينبثق منه الإحساس بالضعف والاستسلام، وربما يقصد هنا جبر واصلاح ما فسد من أمورالدولة، وفي تمثّل الخطاب القرآني عمد الشاعر إلى الظغط على المتلقي بالتعامل مع هذا التّمثل القائم على التماثل والتخالف، وذلك باستحضارالنص القرآني الغائب، ثم يعود إلى الخطاب الشعري الحاضر، ثمّ يعقد بينهما العلاقة، وعلاقة ثلاثية الأبعاد تقوم على التناص، حيث وظف أداة النداء"أَيَا"بما يتناسب ورؤيته الخاصّة وحالته الشعورية، إذ اعتمد على المفردات القرآنية كوسيلة لإنتاج الدلالة وهنا يتراءى لنا أنّ«النّص الشّعريّ منسوج تماما من عدد من الاقتباسات والمراجع والأصداء سابقة أو معاصرة، تتجاوز النصّ من جانب إلى آخر في تجسيمة واسعة»[1]، فالنص الشعري بنيان مرصوص، والتّناص هو الإسمنت الذي يحكم بناءه حتى يظل منسجما ومتماسكا.

ب- التّناص مع القصص القرآني:

والقصص القرآني هو أيضا تتوفر عليه قصائد الهمذاني، وهو من روافد الإبداع لما له من متعة فنية، ودلالات عميقة، وخاصة لما يصبح هذا القصص معادلا موضوعيا للشعر، ولعل أهم الرموز الدينية التي أعاد الشاعر بثّها في قصائده، هي قصة يوسف عليه السلام التي وردت في عدّة مواضع من أشعاره، وقصة نوح عليه السلام، ففي قصة يوسف وظف مجموعة كلمات تحيل إليها كالقميص، وتقطّع بمعنى قدّ، وأعجلني المثول عن الجواب لتبرئة نفسه أمام عزيز مصر.يقول:[الوافر].

وَقَارِيّ القَمِيـــصِ لَـهُ ذِمَـاءُ[2] تَقَطَّعَ دُونَهُ مُهْجَ الضَّبَابِ [12-36]

وَلَمَّا أَسْمَـعَ القَاضِي نِـدَاهُ وَأَعَجَلَنِي المثُولُ عَنِ الجَوَابِ [14-36]

حَبَانِي مِنْ قَرِيضِكَ عَقْدُ دُرٍّ وَأَسْمَعَـنِي بِهِ فَصْلَ الخِطَابِ [15-36]

فهو يشير إلى قصة سيدنا يوسف عليه السلام مع زليخة، فيوسف رمز للطعارة، والنّقاء، والعفاف، وقد وظف الشاعر هذه الحادثة التاريخية ليكسب الممدوح هالة من الاحترام والتقدير له، وذلك بإضفاء بعض الصفات السامية على نفسه كالشرف والعفاف، والإخلاص، وكأنّ الشاعر أراد بهذا التّناص أن يتقمّص شخصية يوسف عليه السلام، ويبين للممدوح أنّه أهل عزّة وشرف كريم ليقرّبه منه، وكذا من أجل إثراء الموقف وتكثسف الدلالة، وقد أتاح هذا التّناص للهمذاني متكئا فنيًّا، وقوة إيحاء، وذلك بالتعبير عن الحدث الماضي، وإسقاطه على الحدث الآني فيمتزج الحدثان في إطار من

[1] - محمد خير البقاعي، دراسات في النّصّ والتّناصيّة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998، ص16

[2] - الذِّماءُ :الحركة، لسان العرب، مادة(ذ م ى)

الدّلالة والإيحاء، والأبيات تتمثل في قوله تعالى:﴿ ...وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِنْ دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَا الْبَابِ...قَالَ هِيَ رَاوَدَتْنِي عَنْ نَفْسِي وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِنْ اَهْلِهَا...﴾(يوسف)26،25، والبيت الآخير ممتص من قوله تعالى:﴿وشددنا ملكه وءاتيناه الحكمة وفصل الخطاب﴾(ص) 20

ويواصل الهمذاني محاورة النص القرآني الغائب، حيث يقول: [المتقارب] .

أَتَانِي البَشِيرُ بِرَأْيِ الأَمِيرِ وَبَــذْلِ الإِجَابَـةِ مِنْ حَقِّـهِ [10-110]

وَقَلَّ لِحَضْرَتِهِ أَنْ أَجُو بَ غَرْبَ الطِّلاَعِ إِلَى شَرْقِهِ [11-110]

فهو يشير لقصة قميص يوسف عليه السلام الذي أرسل إلى أبيه ليلقى عليه من لدن أحد أبنائه، وتناص هذا البيت كان جزئيا حيث تمكّن الهمذاني كيف يمتصّ من الآية القرآنية، وذلك بإضافة وحدة معجمية مثل كلمة البشير التي تنكشف عنها قراءة جديدة، ودلالة فنية مكثفة، فهو يشيرإلى قوله تعالى:﴿فَلَمَّا أَنْ جَاءَ البَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصِيرًا...﴾ (يوسف) 96.

كما كان لقصة سيدنا نوح عليه السلام مع الطوفان مكانة في أشعار الهمذاني حيث استطاع كيف يمتص من الآية كلمات ليوظفها في شعره وهذا يدلّ على فطانته وبراعته، يقول : [السريع]

إِنَّ الذِي قَدْ فَارَ مِنْ عَيْنِهِ لَمْ يَكُ مِنْ تَنُّورِ نُوحَ يَفُورُ [3-80]

استدعى الشاعر النص القرآني لتوليد الدّلالات واصطناع الإيحاءات التي تنمّ على إدراكه، واستشرافه للموروث الديني، ففي هذا البيت تتجلى فاعلية الامتصاص الشعري لبعض تراكيب القرآن الكريم وظفت بصياغة جديدة ممّا أكسبها نوعا من التّميّز والخصوصية بغية شحن الموقف والتأثير في المتلقي فهو يشير إلى قوله تعالى:﴿حَتَّ إِذَا جَاءَ امْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا اَحْمِلْ فِيهَا مِنْ كُلِّ زَوْجَيْنِ اِثْنَيْنِ...﴾(هود)40، حيث عقد الشاعر علاقة بين البيت الشعري والآية الكريمة، فتوافق النص الشعري مع النص القرآنيّ من خلال استحضار الصيغ القرآنية " فَارَ" و" تنُّور" كما هي، وهذا يدّل على رهافة الحس عند الهمذاني، إذ جعل من النصّ القرآنيّ مرجعاً أساسياً لنصوصه، استمدّ من قيمه الشيء الكثير، ممَّا دفعه لمزيد من التمثّل والتأثّر بمعانيه في تراكيبه ومفرداته وصوره، وبهذا أغنى الشاعر قصائده بمعين لا ينضب من الصور والأخيلة التي استقاها، وأضفى عليها لوناً جديداً من وجدانه، وأحاسيسه بما يتناسب وطبيعة رؤياه التي يمثّلها أو يطرحها في قصائده.

كما كان لحادثة الهجرة النبوية الشريفة الأثر البالغ الأهمية في أشعار البديع الزمان حيث استطاع امتصاص الآية القرآنية، فقام بتصوير الرسول وصاحبه أبي بكر وهما في غار ثور، يقول:[السريع].

هَلْ هَذِهِ البِيضُ مِنَ الآثَارِ إلاَّ لِثَانِي المِصْطَفَى فِي الغَارِ [12-143]

يشير الشاعر إلى قوله تعالى:﴿ اِلاَّ تَنْصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الذِينَ كَفَرُوا ثَانِيَ اَثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ﴾(التوبة)40، فهذه إشارة إلى احتباء النبي صلى الله عليه وسلم وصاحبه أبي بكر، في غار ثور أثناء الهجرة النبوية، من أجل حجب أعين المشركين الذين استعملوا جميع الوسائل للقبض على النبي الكريم، لكن الله قد ستره بستره وحماه بحمايته.

إنّ تأثر الهمذاني بأسلوب القرآن الكريم واستخدامه لألفاظه وتراكيبه، شكّل سمة أسلوبه المتفرّد، وقد أسهم التّناص القرآني في تعزيز أبيات القصائد بصور فنية أضفت على أسلوبها قيما جمالية،كما أضفى استحضار القصص القرآني على الأسلوب قيما بيانية رفيعة.

ج-التناص الأدبي:

هناك حضور واضح للعيان للنص الشّعري القديم في النص الجديد، قائم على التّداخل الدلاليّ المبني على توليد معاني الشعراء السابقين، هذا التفاعل مع التراث الشّعريّ نتيجته اطّلاع الشّاعر على نصوص التراث وإعجابه بالعديد من أعلامه، ومن ثمَّ يتجلّى التّناص عبر أبيات نصوصه.

والشاعر الحاذق هو المتعمّق في اللغة، والمتضلع بعلومها، والمطلع على أيام العرب، وأنسابهما، والدّارس لشعرها الجاهلي والآخذ من زبده، ومن خلال وقوفنا على شعر الهمذاني وجدنا أنّه متشبّع بمعاني القرآن الكريم ومطّلع على الشعر الجاهلي، وعلى أنساب العرب وأيامها، ونمثل للتناص الشعري بمثال من العصر الجاهلي، حيث نلتمس أنّ الهمذاني كان شديد التأثّر بطرفة بن العبد حيث نسج قصيدة على منوال قصيدته في البحر والقافية وحتى في حرف الروي.يقول: [الطويل]

أَبعِدْ مَقَامَاتِي لَدَيْكَ وَهِجْرَتِي إِلَيْكَ وَإِنْفَاقِي طَرِيقِي وَمُتلّدِي [16-62]

وَأَيَـةُ نَارٍ شَبَّـهَا أَيُّ موْقِـدٍ وأَيُّ عَظِيمٍ هَاجَ مِنْ أَيِّمَـا دَدِ [23-62]

وَلَمْ تُمْضِهَا فِي مُخْلِصِ الوَدِّ نِيَةً يَرُوحُ إِلَيْهِ المَوْتُ مِنْهَا ويَغْتَدِي [27-62]

فَتُبْدِي لَكَ الأَيَّامُ مَا أَنَا عِنْدَهُ وَيَأْتِيكَ بِالأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُزَوَّدِ [33-62]

ضمن الهمذاني أبياته من بعض أبيات معلقة طرفة بن العبد الذي يقول: [الطويل]

وَمَازَالَ تَشْـرابِي الخُمُـــورَ وَلَـذَّتِي وَبَيْعِـي وَإِنْفَاقِي طَرِيقِي وَمُتلدِي

كَـأَنَّ حُـدُوجَ المَالَكِيــةِ غُـــدُوَّةً خَلاَيَاَ سَفِينٍ بِالنَّوَاصِفِ مِنْ دَدِ

وَإِنِّي لأَمْضِي الهَـمَّ عِنْـدَ احْتِضَـارِهِ بِعَوجَـاءَ مِرْقَـالَ تَرُوحُ وتَغْتَدِي

سَتُبْدِي لَكَ الأَيَّامُ مَا كُنْتَ جَاهِلاً   وَيَأْتِيكَ بِالأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّدِ

إنّ التشابه بين قصيدتي طرفة والهمذاني ليس معناه التقليد، وإنّما هو دفقة شعرية نابعة من نفسه، ودالة في الوقت ذاته عن عبقريته الفنية التي تمكن بوساطتها كيفية امتصاص أبيات طرفة، وإخراجها في قالب جديد وجميل، تجاوب معه بطراز موسيقي عذب، وألحان شذية، وهذا إن دلّ على شيء فإنّه يدلّ على أنّ الهمذاني كان كثير الاطّلاع على الشعر الجاهلي، وعلى أعلامه وبخاصة شعر طرفة بن العبد، وغيره من الشعراء، حيث وظّف مجموعة من الكلمات موجودة في معلقة طرفة وهي الكلمات الأخيرة من أعجاز الأبيات(مُتَّلِدِي، دَدِ، يَغْتَدِي، والشطر الثاني من البيت الأخير كاملا وهو: وَيَأْتِيكَ بِالأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّدِ).

3-تناص الشخصيات التراثية:

يقول الهمذاني: [البسيط].

فَمَا السَّمَوْءَلُ عَهْدًا والخَلِيلُ قِرًى   وَلاَ ابْنُ سُعْدَى نَدَى والشنفري غَلَبَا [25-34]

وَلاَ ابْنُ حُجْر وَلاَ الذُّبْيَانُ يَعْشُرُنِي   والمِازِنِيُّ وَلاَ القَيْسِيُّ مُنْتَدَبَا [27-34]

هَذَا لِرَكْبَتِهِ هَذَا لِرَهْبَتِهِ   هَذَا لِرَغْبَتِهِ هَذَا إِذَا طَرَبَا [28-34]

المتأمّل لهذه الأبيات يجد أنّ الشّاعر يستدعي أسماءً، وألقاباً لشخصيات لغوية، وأدبية، ونحوية، قد فرضت نفسها في الساحة الأدبية العربية، فكان لهاقيمة أدبية رفيعة، ولهذا لجأ الشاعر إلى استخدام الشخصيات التراثية كمعادل موضوعي لتجربته الذاتية، حيث كان يتخذها قناعا يبث من خلاله خواطره وأفكاره، والقناع –كما يقول البياتي – هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجردا من ذاتيته، أي أنّ الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي ترى أكثر الشعر العربي فيها، فالانفعالات الأولى لم تعد شكل القصيدة ومضمونها، بل هي الوسيلة إلى الخلق الفني المستقل[1]، ويتبدّى التناص من خلال استحضار الشخصيات الأدبية المضيئة في تاريخ الأدب كشخصية السموءل الذي يُضرب به المثل في الوفاء، والخليل صاحب كتاب العين، وابن سعدى، والشنفري صاحب لامية العرب، وأوس بن حجر الذي ذكره الأصفهاني بأنه كان فحل الشعراء، والنابغة الذبياني، الذي كان يحكّم الشعراء في سوق عكاظ، والمازني (قطري بن الفجاءة)، وامرؤ القيس، وهذا من أجل تحريك مشاعر المتلقي من خلال عقد

[1]–علي عشري زايد، استدعاء الشصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص20، 21

مقارنة بين بالماضي، والحاضر الذي يعيشه الشاعر، وذلك بإسقاط ملامح هذه الشخصيات على حاضره في استخدام فنيّ يتلاءم فيه الحاضر والماضي، مع بث لدلالات هذه الشخصيات في التاريخ الأدبي، وما تفجرّه هذه الشخصيات من دلالات ومشاعر تنمي القدرة الإيحائية للقصيدة[1]، فالبيت الأخير يحيل إلى أربعة شعراء جاهليين هم امرئ القيس والنابغة وزهير والأعشى، حيث جاء في كتاب العمدة لابن رشيق قوله:«حكى الأصمعي عن ابن أبي طرفة :كفاك من الشعراء أربعة: زهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب، وعنترة إذا كلب، وزاد قوم :وجرير إذا غضب،وقيل لكثير – أو لنصيب –:من أشعر الناس؟ فقال: "امرؤ القيس إذا ركب، وزهير إذا رغب، والنّابغة إذا رهب، والأعشى إذا شرب"[2].

لقد كان الهمذاني موفقا في اختياره لهذه الشخصيات بوصفها رمزا للأدب، ينهل منها العربي من معينها، وفي موضع آخر نجد الهمذاني يستدعي شخصيات مضيئة، منها شخصية النبيّ الأعظم، وعلي)، وأبي طالب، حيث تحمل هذه الشخصيات دلالات القوة والقدرة والتربية والتوجيه والهدى.يقول: [المتقارب] .

يَقُولُونَ لِي لاَ تُحِبُّ الوَصِيَّ فَقُلْتُ الثَّرِيَّ بِفَمِ الكَاذِبِ [38-1]
أُحِبُّ النَّبِيَّ وَأَهْــلَ النَّبِيِّ وَأَخْتَصُّ آلَ أَبِي طَالِــبِ [38-2]

هذان البيتان يحيلان إلى شخصيات إسلامية عظيمة تتمثل في شخصية النبي الأعظم، وشخصية علي، وشخصية أبي طالب هذه الشخصيات التي تحمل دلالات القوة، والقدرة، والتربية، والتوجيه، والهدى، فالشاعر يحاول إسقاط هذه الشخصيات على حاضره، وعلى البيئة التي يعيش فيها، بغية نيله أعلى المراتب عند الأمراء، ورغبة في حصوله أغلى الهدايا والعطايا.كما يستحضر الهمذاني شخصية سحيم بن وثيل الرياحي أحد بني حمير، حيثيتناص مع هذه الشخصية من خلال الدور الذي لعبته في قومها دون التصريح باسمها بحيث«يمكن للمبدع توظيف الشخصية التراثية المستدعاة، من خلال آلية الدور، عبر تقنيات متعددة مثل المزج والتداخل بين ما هو تراثي وما هو

[1] – عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص177

[2] – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، ص95

حديث، أو خلق رؤية جديدة يفسر من خلالها الدور القديم أو مخالفة الدور القديم جملة»[1]. ويقول الهمذاني: [الوافر].

أَعِرْنِي فَضْلَ عَارِقَةٍ وَفَضْلاً   تَرَى ابْنَ جَلاَ وطُلاَّعَ الثَّنَايَا [33-140]

فهذا البيت يتناص مع بيت سحيم بن وثيل الرياحي أحد بني حمير الذي يقول:

أَنَا ابْنُ جَلاَ وَطُلاَّعَ الثَّنَايَا   مَتَى أَضَعُ العِمَامَةَ تَعْرِفُونِي

فهو في هذا البيت وصف نفسه بأوصاف العلا والمكانة الرفيعة، والمقام الشريف؛ فابن جلا يعني: السيد الشريف العالي المقام، فأراد الهمذاني أن يسقط نفسه مكانة سحيم، ليكون ذا شرف ومكانة رفيعة عند الصاحب بن عباد، لينال مبتغاه.

وهكذا نجد الإنتاجية الشعرية عند الهمذاني تمثل نوعا من استعادة النص القديم في شكل خفي أحيانا، وفي شكل جلي أحيانا أخرى، وأنّ كمًّا من أشعار الهمذاني تعدّ تحويرا وتغييرا لخطابات وأقوال شعرية سابقة، وهذا يدل على ثقافته الواسعة، وما تمثّله شاعرنا من التراث فإنّه يدل على نضجه، لأنّ النضج لأي مبدع لا يكون إلاّ باستيعاب الجهود السابقة، واستعادتها في قالب فني جديد يتواءم وغرضه وعصره، وهكذا صنع التّناص حضوره في قصائد الهمذاني، وأدّى دوره الفعّال في تحقيق الترابط الدلالي للنّصوص. ومن هنا يمكن القول أنّ للهمذاني قدرة هائلة على خلق لغة تصويرية إيحائية، توحي إلى المضمرداخل القصيدة، بحيث تتحول القصيدة إلى بؤرة ترابطات ترتكز على التناغم والتراكب والتداخل، والتنامي في الصور، والانسجام والتناغم في الإيقاعات الداخليّة والخارجيّة.

3- الحقول الدّلالية:

يتمّ التواصل بين الأفراد بوجود مجموعة من الكلمات المشتركة بينهم، لكن يصعب عليهم تحديد دلالات الكلمات لأنّ درجة الفهم متفاوتة بينهم نظرا للبيئة التي يعيش فيها المتكلمون باللغة ومستوى تعلّمهم والتّجارب التي مرّ بها كل فرد فهذه العوامل تسهم إسهاما وافرا في تحديد الدّلالة، وأنّ فهم معاني الكلمات يكون من خلال الاستعمال داخل التركيب الذي يعمل على توضيح معناها من الكلمات الأخرى التي تشابهها، أو التي لها علاقة تقارب معها.

وقال أحمد عزوز«الكلمة الواحدة في أي لغة تندرج تحتها مجموعة من الألفاظ كالمكتب والكرسيّ والناقة والفرح والحزن، فكلّ لفظ من هذه الألفاظ يضمّ عددا من الأفراد أو الأحداث جُمعت تحت

[1] – ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص 182

عنوان واحد، وكوّنت صنفا واحدا ، ولذلك كانت مفردات كلّ لغة من اللغات ضربا من التصنبف للموجودات الذي يعدّ أساسيا في فهم العلاقة بينها، وهوإدراك لنظرية الحقول الدلالية»[1].

وعرّف ستيفن أولمان(stiven olmane)الحقل الدّلالي بأنّه«قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبّرعن مجال معيّن من الخبرة»[2]، ويعرّفه جون ليونز بقوله: «إنّ الحقل الدّلالي هو مجموعة جزئية لمفردات اللغة»[3]

أهمية دراسة الحقول الدلالية:

إنّ لدراسة الحقول الدلالية أهمية كبيرة وتظهر أهميتها فيما يلي:

1- تسهل الحقول الدلالية عملية كشف العلاقات بين معاني الكلمات: ترادف، انظواء، تضاد.

2- المعجم التقليدي يعطينا قائمة هجائية أو ألفبائية بكلمات اللغة دون تجميع قائم على أساس المعنى ، إنّ ألفبائية المعجم هي وسيلة تحقق أمرا واحدا فقط هو تسهيل الترتيب والاسترجاع، ومن الممكن صنع معاجم تعتمد على المفاهيم والحقول الدلالية بدلا من معاجم تعتمد على القوائم الألفبائية، من الممكن داخل كل حقل دلالي نستفيد من ألفبائية الترتيب، وبذلك نجمع بين ميزة الحقول وميزة الترتيب الألفبائي.

3- تقسم الكلمات إلى حقول دلالية يجعل الدّراسات المقارنة بين اللغات أسهل وأشمل، فنعرف على نحو أيسر أين تتشابه اللغات؟ وأين تتقابل؟.

4- الحقول الدلالية تعطينا صورة متكاملة عن طبيعة اللغة وكلماتها بدلا من قائمة تحتوي على مئات الآلاف من الكلمات المتناثرة التي لا يربط بينها رابط.الحقول ذاتها تظهر الروابط الدلالية بين الكلمات لأنّها تقوم على التصنيف والتجميع المعتمد على الدلالة والمعنى معا[4].

إذا كان السياقيون يحدّدون معاني الكلمات بفعل رصد الملامح الدّلالية للكلمات من خلال استعمالاتها، فإنّ أصحاب نظرية الحقول الدلالية يحدّدون معنى الكلمة من خلال العلاقة التي تربطها

---

[1]- أحمد عزوز، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002، ص9

[2]- المرجع السابق، ص12

[3]- المرجع نفسه، ص12

[4]- محمد علي الخولي، علم الدلالة، دار الفلاح للنشر والتوزيع، الأردن، ط2001، ص181، 182

بمجموعة من الكلمات المشتركة معها في الدّلالة، بحيث توضع هذه الكلمات تحت لفظ عام، وتصبح مندرجة تحت حقل دلالي واحد.

وعرّف أحمد مختار عمر الحقل الدلالي بأنّه:«مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، ولكي تفهم معنى كلمة يجب أن تفهم كذلك مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا، فمعنى الكلمة هي محصّلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي»[1].

كما يقوم الحقل الدلالي بدراسة «الكلمة الواحدة ضمن السياق التي ترد فيه، فالكلمة الواحدة في أية لغة تندرج تحتها مجموعة تطول أو تقصر من الألفاظ، فكل لفظ من هذه الألفاظ يضمّ عددا من الأفراد أوالأحداث جمعت تحت عنوان واحد وكوّنت صنفا واحدا، لذلك كانت مفردات كل لغة من اللّغات ضربا من التصنيف للموجودات الذي يعدّ أساسيا في فهم العلاقة بينها، وهو إدراك لنظرية الحقول الدلالية»[2].

إنّ مفهوم الحقل الدّلالي ينبني على العلاقات الدّلالية بالإضافة إلى استحالة كون الكلمات في أذهاننا معزولة عن بعضها البعض، ولهذا«ليس في الذهن كلمة واحدة منعزلة، فالذهن يميل دائما إلى جمع الكلمات، وإلى اكتشاف عرى تجمع بينها، والكلمات تتشبث دائما بعائلة لغوية بواسطة دال المعنى أو دوال النسبة التي تميزها»[3].

كمايذكر جورج مونان أنّ« الحقل الدّلالي مجموع الكلمات التي ترتبط معانيها بمفهوم محدّد بحيثيشكّل وجها جامعا لتلك المعاني ، ومبرّرا لهالكي تأتلف على ذلك الوجه، أو هو مجموعة وحدات معجمية ترتبط بمجموعة تقابلها من المفاهيم على أن تشرح كلّها تحت مفهوم عام، أو كلّي يجمعها»[4].

[1]- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص79، 80

[2]-أسامة فيصل علي النعامي، الحقول الدلالية في شعر حبيب الزيودي، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، 2017، 2018، ص6

[3]- جوزيف فندريس، اللغة، تر: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلومصرية، د ت، ص232

[4]- نواري سعودي أبو زيد، الدليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ص128

والحقل الدّلالي هو«قطاع متكامل من المادّة اللغوية، يعبّر عن مجال معيّن من الخبرة»[1]،وهذا يتبدّى لنا في الكلمات: أب، أم ،جد، أخ، أخت، عم، خال...التي ترتبط بالحقل التي تنتمي إليه(القرابة)

ونحو ألفاظ : أقراط، خاتم، سوار، عقد...تجمع تحت حقل عام هو (الزينة)، ذلك أنّ الحقل الدلالي«يعتمد على فرضية التي بمقتضاها تكون البنية الدلالية مبنية من تجميع موحد للبنى »[2]

ونظرية الحقول الدلالية يتزعمها الألمان فهم الذين طبقوها، ومنهم العالم إبسن Ipsen عام 1924 من خلال دراسته لمجموعة كلمات تنتمي إلى حقل دلالي واحد، وهذا الحقل يخص الأغنام وتربيتها في اللغات الهندو أوربية[3].

وقدتطورت نظرية الحقول الدلالية أو كما سميت المجالات الدلالية عند دراسة السويسريين والألمان وغيرهم أنواع الحقول الدلالية«فدرست الألفاظ الفكرية في اللغة الألمانية الوسيطة، وألفاظ الأصوات والحركة، وكلمات القرابة، والألوان، والأمراض، والأدوية، والأساطير، وغير ذلك، وقد قادت هذه الدراسات إلى التفكير في تأليف معجم كامل يضم الحقول الدلالية الموجودة في اللغة»[4]، ولقد كانت العناية لدى أصحاب نظرية الحقول الدلالية بتوزيع وتصنيف المفردات اللغوية في حقول خاصة بها من خلال«تصنيف المفاهيم الموجودة في اللغة، استند بعضها إلى افتراض وجود أطر مشتركة بين لغات البشر، إذ تتقاسم اللغات جميعا عددا من التصورات التي يصحّ أن تدعى مفاهيم عالمية» [5]

وأشار عبد القادر الفاسي الفهري في هذ المضمار إلى«أنّ كلّ لغة تنتظم في حقول دلالية، وكلّ حقل دلالي له جانبان حقل تصوري وحقل معجمي، ومدلول الكلمة مرتبط بالكيفية التي تعمل بها مع كلمات أخرى في نفس الحقل المعجمي لتغطية أو تمثيل الحقل الدّلالي»[6]

وقد اتفق أصحاب نظرية الحقول الدلالية على مجموعة من المبادئ والأطر هي:

1- لابدّ أن تنتمي كلّ وحدة معجمية إلى حقل دلالي.

---

[1] - أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص96

[2]- كلود جرمان وريمون لوبلون، علم الدلالة، تر:نور الهدى لوشن، منشورات جامعة قان يونس، بنغازي، ط1، 1997، ص56

[3]- كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، الإرشاد للطباعة والتغليف، ط3، ص265

[4]- أحمد محمد قدور، مبادئ في اللسانيات، دار الفكر، دمشق، ط3، 2008، ص263

[5]- المرجع نفسه، ص363

[6]- حليمة عريف، نظرية الحقول الدلالية عند العرب، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013/2012، ص9

2- لا يمكن انتماء وحدة معجمية واحدة إلى أكثرمن حقل دلالي.

3- لا يمكن إغفال السياق الذيترد فيه الكلمة.

4- لا يمكن دراسة المفردات مستقلة عن معناها النحوي[1]

وعلى الرغم أنّ هذه النظرية مبنية على فهم معنى الكلمة من خلال الكلمات المتصلة بها دلاليا إلا أنّ أصحاب هذه النظرية تعمّقوا فيها وأدخلوا حقولا دلالية أخرى تشمل المترادفات والأضداد، وأسموها حقل المترادفات والأضداد، وآخرون أدخلوا الأوزان والأوزان الاشتقاقية(الصرفية) ووضعوها تحت اسم الحقول الدلالية الصرفية، كما أدخلوا الأفعال الثلاثية في العربية في حقل دلالي واحد وأطلقوا عليه حقل المصادر الثلاثية، ولايقف أصحاب الحقول الدلالية عند مجرّد تصنيف المفردات اللغوية في الحقول الدلالية ، بل كان الامتداد إلى بيان العلاقات بين المفردات في الحقل الدلالي الواحد، وقد حصرعلماء الدلالة هذه العلاقات فوجدوا أنّها لا تخرج عن خمس علاقات هي[2]

1- علاقة الترادف، كعلاقة الوالد والأب، والوالدة والأم.

2- علاقة الاشتمال، ومن أمثلة هذه العلاقة حيوان وأسد، حيوان وكلب، لأنّ معنى كلمة أسد يتضمن معنى كلمة حيوان، وهكذا مع بقية الأمثلة.

3- علاقة الكل بالجزء والعكس، ومن أمثلة علاقة الكل بالجزء كعلاقة المنزل بالبيت، ومن أمثلة الجزء بالكل كعلاقة الباب بالبيت.

4- علاقة التضاد، ومن أمثلة علاقة التضاد كذكر وأنثى، وهوتضاد حاد، وهناك تضادآخر يعرف بالتضاد المتدرج مثل كبير وصغير لأنّ بينهما الشاب والكهل.

5- علاقة التناظر، ومن أمثلته مانجده في كلمة كبش وكلمة تيس، فكل منهما ينتمي إلى جنس مخالف لجنس الآخر، رغم أنهما يوجدان في حقل دلالي واحد.

أنواع الحقول الدلالية:

تتشكل الحقول الدلالية في مجاميع من الحقول، وكل حقل له جانبان : جانب تصوري وجانب مفهومي، أو دلالي والتمييز بين الجانب المعجمي والدلالي أنّ المعجمي هوالكم الهائل للكلمات

---

[1]-محمد سعد محمد، علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ط1، 2002، ص47

[2]-المرجع نفسه، ص98

المتوفرة في اللغة، أمّا الدلالي فهو الاستعمالات للكلمة الواحدة للتعبير عن المعاني السياقية المختلفة عن طريق ربط معانيها بنصوص ومدونات مكتوبة[1]

وترتبط نظرية الحقول الدلالية ارتباطا وثيقا بمعاجم المعاني«لأنّ الفكرة الأساسية للحقل تتمثل في محاولة توزيع المداخل المعجمية إلى موضوعات ومعالجتها ضمن مفهومية متواردة»[2]

وعلى الرّغم من أنّ نظرية الحقول الدلالية ظهرت عام 1974م على يد السويدي إلا أنّ أحمد مختار عمر يرى أنّها تبلورت في العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن على أيدي علماء سويسريين وألمان وبخاصة إبسن1924Ipsen، وجول Jolles، 1934و 1934Prozig، و1934Trier، وكان من أهم تطبيقاتها المبكرة دراسة Trier للألفاظ الفكرية في اللغة الألمانية الوسيطة[3]

وقد قام العالم مايو باختيار ثلاثة أنواع من الحقول الدلالية، وهي الحقول الطبيعية، مثل أسماء الأشجار والحيونات والحقول الاصطناعية مثل رتب الجيش وأجزاء اللآلات والحقول شبه الاصطناعية مثل مصطلحات الصيادين[4]

وكان اهتمام علماء الحقول الدلالية منصب على تصنيف الكلمات اللغوية في حقول خاصة، وقد اقترح هالي واربيرغ warburg hollig تصنيفا قوامه ثلاثة أركان هي:[5]

1- الكون(السماء والغلاف الجوي والأرض والنبات والحيوان).
2- الإنسان(جسم الإنسان- الفكر والعقل- الحياة الاجتماعية).
3- الإنسان والكون(ويدخل فيه ما يتعلق أيضا بالعلم والصناعة).

غير أنّ هناك تصنيف آخر أعتبر أهم تصنيف ويقوم على الأقسام التالية:[6]

1- الموجودات.
2- الأحداث.

---

[1] - حليمة عريف، نظرية الحقول الدلالية عند العرب، ص12

[2] - أسامة فيصل علي النعامي، الحقول الدلالية في شعر حبيب الزيودي، ص8

[3] - أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص82

[4] - حسن علي حسن العجمي، الحقول الدلالية في شعر عبد العزيز سعودالبابطين، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، ص17

[5] - أحمد محمد قدور، مبادئ في اللسانيات، ص364

[6] - المرجع نفسه، ص364

3- المجرّدات.

4- العلاقات.

وتحت كل قسم من هذه الأقسام هناك أقسام صغرى، والأقسام الصغرى تقسم إلى أقسام فرعية، إلا أنّ هناك اختلاف في حجم الحقول، ويعود الاختلاف إلى الأهمية إذ يختلف حجم الحقول باختلاف المجالات، وعدّ مجال الكائنات والأشياء من أكبر المجالات ثم يأتي مجال الأحداث، ويليه المجردات، ويأتي في المرتبة الأخيرة ما يتعلق بالعلاقات[1]، وقد بنيت هذه النظرة على ما يلي:

1- التلاؤم:(Syntagmatic) ويعني أنّ علاقة المفردات ببعضها البعض في كونها بابا واحدا، كما هو الحال في باب الألوان.

2- الاستبدال:(Paradigmatic) ويعني أنّ بعض المفردات يمكن أن تحلّ احداها محل الأخرى أثناء الاستعمال، أو في الدلالة كلفظة(وجل) ولفظة(خائف)، فقد تعدّ هذه المفردات من المترادفات، ولكنها كلّها تحت مفهوم الخشية والخوف.

3- التسلسل والترتيب:(Sequence) ويعني أنّ الترتيب يكون حسب القدم والأهمية والأولوية، وذلك نحو أيام الأسبوع، أو المقاييس، أو الأوزان، أو الترتيب الألف بائي.

4- الاقتران(Collocation) أي تقترن بعض مفردات الحقول الدلالية بما يقرب دلالتها من الفهم، أو يشرح فعلها فاقتران(يعض) بالأسنان يميز لفظ(أسنان) من لفظ(أسنان المشط) و(أسنان المنشار) و(أسنان المسامير) لذلك فإنّه لا تعرف الكلمة إلا عن طريق ما يصاحبها[2]

الألفاظ الخاصة بالاسم الجامع للإنسان:

ويراد بها الألفاظ المعجمية الدالة على الإنسان، وتميزه عن باقي الكائنات الحية، مثل (الإنسان، الناس، البشر، الإنس، الأنام)

- **الإنسان**: ومن معانيها:" اسم لكائن حيّ مفكرقادر على الكلام المفصّل والاستنباط والاستدلال العقلي، يقع على الذّكر والأنثى من بني آدم ، ويطلق على المفرد والجمع[3]

[1] - أسامة فيصل علي النعامي، الحقول الدلالية في شعر حبيب الزيودي، ص9

[2] - حسن علي حسن العجمي، الحقول الدلالية في شعر عبد العزيز سعودالبابطين، ص20

[3] - أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ط1، 2008، عالم الكتب، القاهرة، مج1، ص130

غير أنّنا لم نعثر على هذه الوحدة المعجمية عند الهمذاني، كما لم نعثر على كلمة البشر، لكننا عثرنا على ألفاظ أخرى من مثل: الناس، والإنس، والأنام.

الناس: وردت هذه اللفظة المعجمية في العديد من المواضع في الديوان، ولكثرة ورود الألفاظ في جميع الحقول، ارتأينا أن نقدّم أمثلة على كل نوع من هذه الحقول، لأنّ لو قدّمنا كل الأمثلة التي وردت في الديوان، فإنّه لا محالة سيكون بحثا لوحده في مجلد ، وبالتالي لا يكون هناك توازن بين الفصول ومن أمثلة ذلك قوله: قوله: [الوافر]

أَقَامَ النَّاسُ جُمُعَتَهُمْ وَعُدْنَا   بِقَلْبٍ فَتَّهُ ذِكْرَاكَ فَتَّا [5-47]

أورد الشاعر لفظ الناس في إشارة منه أنّه يخصّ النّاس المؤمنين الذين أقاموا صلاة الجمعة، فالشاعر كان ضمن المجموعة، ومادل على ذلك لفظة(وعدنا) فالنّاء الدّالة على الجماعة توحي إلى ذلك، فجاءت دلالة السياق على العموم. وقوله: [الطويل]

وَبُحْتُ فَقَالَ النَّاسُ مَنْ ذَا وَقَالَ مَنْ   أَجَابَهُمْ عَبْدُ الأَمِيرِ وَشَاعِرُه [13-73]

فَإِنْ يَكُ بَحْرٌ أَغْرَقَ النَّاسَ مَاؤُهُ   فَإِنَّكَ بَحْرٌ أَغْرَقَتْنِي جوَاهِرُه [25-73]

جاءت لفظة الناس في البيت الأول ضمن التوظيف الحقيقي الخاص بجماعة الناس، وجاء هذا اللفظ في سياق المبالغة؛ لأنّ الشّاعر جعل كلّ النّاس يتساءلون عن الشّخص الذي أجابهم عنه الهمذاني، إنّه الأمير

خلف بن أحمد، ودلالة الناس في البيت الثاني دلالة سلبية، لأنّه جعل اللفظ في سياق العموم دون تحديد أحد من الناس بعينه.وقوله: [الطويل]

تَعَجَّبَ مِنْ شَكْوَايَ دَهْرِي كَأَنَّنِي   شَكَوْتُ لِمَا لَمْ يَشْكِهِ النَّاسُ مِنْ قَبْلُ [27-130]

دلالة لفظة النّاس في هذا البيت دلالة إيجابية، لأنّ النّاس لم يشكوا ما كان يشكوه الشّاعر نتيجة العيش النّكد الذي عاشه قبل أن يتقرّب إلى الأمراء الذين آووه وأغدقوا عليه بالأموال والهدايا.

الإنس: مصدر أنس، وهي جمع الجمع لآناس و أناسيّ، ومفردها إنسيّ، وهوجماعة من الناس، وقد استعمل الشاعر هذا اللفظ في موضعين وذلك في قوله: [السريع]

تَزَخْرَفَتْ جُرْجَانُ أُنْسًا بِهِ   وَاسْتَوْحَشَتْ أَرْضُ نَهَاوَنْدِ [21-63]

أورد الشاعر لفظ الإنس ليبين أنّه لما قصد جورجان وجدها عامرة بالناس، بالمقابل أنّ مدينة نهاوند كانت مستوحشة، والسبب في عمارة جورجان بالإنس لوجود الكثير من الأدباء والفقهاء، وبما تمتاز به من خصب الأراضي وتنوع المناخ، وهذه الأمور تجلب إليها الكثير من النّاس.

الأنام: ومعناها جميع ما على الأرض من الخلق وقد يشمل الجنّ، وغلبت في الدلالة على البشر[1]، ووردت هذه الوحدة المعجمية في شعر الهمذاني في أربعة مواضع، وكلّها موظفة في سياقها اللغوي الدال على جميع ما على الأرض من خلق، ومثال ذلك في قوله: [مجزوء المتقارب.

وَقَالَ الأَنَامُ خَلاَ الجَوَّ لِي   لَعُمْرِي وَلَكِنْ عَلَى عَانِتٍ [7-45]

الدلالة التي حملها لفظ الأنام دلالة عموم، إشارة إلى جميع المخلوقات، ذلك أنّه لما توفي الخوارزمي قال كلّ الأنام انفسح له الجوّ، نظرا للتنافس الشّديد، والسّجال الحاد الذي كان بينهما، يقول: [مجزوء الكامل.

إِمَامِي لاَ يُعَادِلُهُ إِمَامٌ   تَوَاضَعَ تَحْتَ رَايَتِهِ الأَنَامُ [1-132]

يحمل لفظ الأنام دلالة العموم في سياق القياس والمبالغة بالإشارة إلى جميع البشرالذي رضخ وتواضع لهذا الإمام كونه يمتاز بالعدل، وقوة الإيمان، وقوة التّأثير في النّاس لما يمتلك من أسلوب سلس جذّاب يستولي على القلوب.

وقوله: [المتقارب.

أَإِنْ كُنْتَ ذَا عَاهَةٍ سَاقِطًا   لَئِيمًا تَمَنَّيْتَنِي فِي اللِّئَام [1-132]

وَمَنْ طَافَتْ النَّارُ فِي زَرْعِهِ   تَمَنَّى احْتِرَاقَ زُرُوعَ الأَنَام [2-132]

الدلالة التي حملها لفظ الأنام أيضا يدل على العموم في سياق الأنانية إشارة منه أنّ الإنسان الذي يمسّ بسوء يتمنّى أن يعمّ السّوء على الجميع.

الألفاظ الدالة على أجزاء جسم الإنسان:

تندرج هذه الألفاظ تحت علاقة الجزء من الكل؛ وذلك لاتّصالها بجسم الإنسان اتّصالا حسيا مباشرا، وتؤدّي الوظيفة الحياتية المنوطة بها.

وباستقرائنا لديوان الشاعر تراءى لنا أنّ هذه الألفاظ هي الأكثر حضورا في الحقل الدلالي المتصل بالإنسان توظيفا واستعمالا، وحضورها كان على النحو التالي: الوجه- العين- المقل- الدموع-

[1] - أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص133

الجفن- الفم(الثغر) -الخد- الأذن- الصدر- اليد- القدم- الجوف-القلب – الكبد- الجسم- الدم.

1-**الوجه**: ومعناه ما يواجهك من الرّأس، وفيه العينان والفم والأنف[1]، وجاءت لفظة الوجه في أربعة مواضع في قصائد الشاعر وذلك من مثل: [ثاني السريع]

فَدَيْتُ ذَا الوجْهَ فَمَا أَبْهَجَهْ! وَذَلِكَ الطَّرْفَ فَمَا أَغْنَجَهْ! [1-54]

يستدل على الوجه الحقيقي من خلال استعمال أسلوب التعجّب للتعبير عن بهجة وسرور هذا الوجه الذي رآه، وذلك الطرف الأغنج، استعمل الشاعر لفظ الوجه في سياقه ، لانّ البهجة والسرور تبدو على الوجه، وقوله أيضا: [مجزوء الرمل]

وَعَلَى قَدْرِ سَنَا المِمْـ دُوحِ يَأْتِيكَ المدِيح [21-59]
فَهُنَـاكَ الشَّرَفُ الأَرْ فَعُ وَالطَّرَفُ الطَّمُوح [22-59]
وَالنَّدَى وَالخُلَقُ الطَّا هِرُ وَالوَجْهُ الصَّبِيح [23-59]

فالوجه الصبيح هو الوجه المشرق والمضيئ، وما دامت هذه القصيدة في سياق مدح، فإنّ الشاعر يقصد الممدوح شمس المعالي قابوس، وصباحة الوجه ممّا يحبّه العرب، ويتفاءلون به على أنّهم يميلون إلى التسمية به مصغّرا لأن التّصغير يستعمل للتمليح والتجميل إذاكان الموضع مدحا. يقول:[السريع]

أَنْزَلَنِي الدَّهْرُ عَلَى حُكْمِهِ مِنْ شَامِخٍ عَالٍ إِلَى وَهْد [22-64]
كَبَّ عَلَى الوَجْهِ سُرُورِي كَبًّا عَلَى الجَبْهَةِ وَالخَدِّ [23-64]

ثمّة انزياح في البيت الثاني في قوله(كَبَّ عَلَى الوَجْهِ سُرُورِي) حيث صوّر نفسه كالدَلو الذي يكب على وجهه إذا كان فارغا، وهذه كناية عن الحياة الضنكا التي يعيشها، وأكّد تلك التعاسة بالمفعول المطلق(كَبًّا) ليبيّن ما لقاه من محن ومتاعب ونزوله إلى الحضيض بعدما كان في رفاهية.

2-**العين**:(المقل، الدموع، الجفون).

أ- العين:يعتبرلفظ العين من المفردات المعجمية ذات الدّلالات المتنوعة، فمعناها يتحدّد حسب السياق الذي ترد فيه، كما للعين معان كثيرة، وأشهرها العين الخاصة بالرؤية، وقد وردت هذه اللفظة ست مرات في الديوان، لكن لانذكر كل الأمثلة لأنّ لو ذكرنا كل الأمثلة الخاصة بأعضاء الإنسان وعلّقنا عليها لكان هذا الفصل طويلا جدا، فآثرنا إعطاء أمثلة قليلة، وذلك من مثل قوله: [الطويل]

[1]- المعجم الوسيط، ، مادة:(وج هـ)

حَنَانَيْكَ حُسَّادِي كَثِيرٌ كَمَا تَرَى وَمَنْ حَسُنَتْ عَيْنَاهُ تَكْثُرْضَرَائِرُه [24-71]

جاء في لسان العرب قوله:"والعين: أن تصيب الإنسان بعين. وعان الرجل يعينه عينا، فهو عائن، والمصاب معين، على النّقص، ومعيون على التّمام: أصابه بالعين. قال الزجاج: المعين المصاب بالعين، والمعيون الذي فيه عين"[1]. فحسّاد الشاعركُثَر، والعين الحسنة يتأثّرصاحبها بالأضرار المادية نتيجة حسنها وجمالها، ولهذا يلجأ النّاس إلى الرقية من العين. فهنا توحي لفظة عيناه إلى الحسد.

ب- **المقل**:المقلة شحمة العين التي تجمع بين السواد والبياض، وقيل: هي سوادها وبياضها الذي يدوركلُّه في العين، وقيل هي الحدقة، وإنما سمّيت مقلة لأنّها ترمي بالنظر[2]، وجاءت هذه اللفظة في ثلاث مواضع، نحو قوله: [الكامل]

تَرْنُو إِلَيَّ بِمُقْلَةٍ تَرْنُو بِهَا نَحْوَ الجِبَالِ فَتُحْدرُ الأَوْعَالاَ [8-121]

نلاحظ اقتران لفظ(مقلة)بترنو، وتكرار لفظة ترنو للدّلالة على إدامة النظر. أمّا المعنى اللغوي؛ فهو بمعنى العين ككل، وليس بمعنى الشّحمة الخاصة بالعين.والمعنى الدّلالي في البيت يشير إلى الإصابة بالعين.

وقوله:[المنسرح).

وَالبَاهِرُ السَّيْفُ نُورٌ مَنْظَرُهُ يُبْهِرُنُورَ العُيُونِ والمقَلِ [42-125]

فالمقل في هذا الموضع بمعنى العيون، لأنّ السيف الحادّ يبهر العيون والمقل أي يغمرها بضوئه، فلا تتمكّن العين النّظرفيه لشدّة سطوعه.

الألفاظ الدّالة على القرابة:

فالألفاظ الدّالة على القرابة قد تكون قريبة مباشرة مثل الأب، الأم، الابن، الشقيق، الأخ، ومن أمثلة ذلك قوله: [مجزوءالكامل]

أَخَوَانِ مِنْ أُمٍّ وَأَبْ لاَ يَفْتَرَانِ عَنِ الشَّغَبْ [1-38]

تضمّن البيت ثلاث درجات من القرابة:(أَخوان، أُمّ، أَب) وقد وافقت الدّلالة التوظيف للمعنى الحقيقي للمفردات المستعملة في السياق.

أمّا لفظ الأهل فقد ورد توظيفه حقيقيا وذلك في قوله:[المتقارب]

---

[1] - لسان العرب، مادة (ع ي ن)

[2]- ابن متظور، لسان العرب، مادة(م ق ل)

أُحِبُّ النَّبِيَّ وَأَهْلَ النَّبِيِّ وَأَختَصُّ آلَ أَبِي طَالِبِ [2-38]

استعمل الشاعر لفظ(الأهل) بدلالتها الحقيقية، فأهل النّبي عشيرته، من زوجاته وابنائه، وأبناء عمومته، وآل البيت جميعا، وقد ربط أهل النّبي بآل أبي طالب على الاختصاص، لأنّ أبا طالب كان المدافع على النّبي بعد موت جدّه عبد المطلب، ثم يأتي بعد ذلك علي صهره، وجعفر وغيرهم.

الألفاظ الدالة على الأصدقاء:

الصّاحب من معانيها في اللغة:" صحب: صَحِبَهُ يَصْحَبُهُ صُحْبَةً بالضمِّ، وصَحَابَةً بالفتح، وصاحبه: عاشره. والصّحْبُ: جمع الصاحب مثل رَاكِبٍ ورَكْبٍ، والأصحابُ: جَمَاعةُ الصَّحْبِ مثل فَرْخٍ وأَفْرَاخٍ[1]، ومن أمثلة ذلك قوله: [المتقارب]

أُعِزُّ النَّبِيَّ وَ أَصْحَابَهُ فَمَا المرْءُ إِلاَّ مَعَ الصَّاحِبِ [11-39]

جاء لفظ الصاحب في هذا البيت مرة بصيغة الجمع ومرة بصيغة المفرد، فلفظ أصحابه جاء مقترنا بضمير الغائب ليدل أنّ الشاعر يعزّ جميع أصحاب النبي دون استثناء، بالمقابل أنّ لفظة الصاحب الثانية جاءت مفردة وهي على وزن اسم الفاعل ، مع توظيف الاستثناء ليدل أنّ الإنسان لا يكون إلا مع صاحبه ليؤازره ويقوي شوكته، ويعينه في السّرّاء والضّرّاء مثلما كان أبو بكر صاحبا للنّبي صلّى الله عليه وسلّم.

الألفاظ الدالة على الأعداء:

1- **العدو**: فالأعداء هم الذين لا يريدون خيرا للآخرين، وتكون العداوة ظاهرة من خلال الألفاظ المتعدّدة وتكون خفية وتتجلّى في الحسد والغيبة وغيرها، كقول الشاعر:[مجزوء الرمل]

إِنَّمَا الدَّهْرُ عَدُوٌّ وَلِمَنْ أَصْغَى نَصِيحُ [11-59]

وظِّفت لفظة عدو في هذا البيت في معناها غير الحقيقي، إنّما هو في معنى استعاري، لأنّ العداوة تكون عند الإنسان، كما تكون عند الحيوان، ولا تكون عند الدّهر، وبالتالي فدلالة هذه اللفظة هي دلالة سلبية.

2- **الوشاة**: فالوشاية تقترن بالقول، وتحصل أذيتها بالنميمة، من خلال نقل الكلام والكذب فيه سواء بالزيادة أو النقصان أو تأليفا من قبل الواشي، ومن أمثلة ذلك قوله: [الطويل]

---

[1]- لسان العرب، مادة (ص ح ب)

فَمَاذَا عَسَى الوَاشُونَ خَاضُوا عَلَى دَمِي   ومِنْ أَيِّ وَجْهٍ ثَارَ لِي أَيُّ مُؤَيِّدِ [22-62]

فالشاعر يدرك تمام الإدراك أنّ الوشاة هم الذين يعكّرون صفو الحياة الهادئة، فهو يتساءل عن إهدار دمه من قبل الوشاة، كما يتساءل عن الوشاة الآخرين الذين أيّدوا الثوران ضدّه، حيث أنّ الوشاية هي نوع من أنواع الظلم، وهي تنمّ عن حقد الواشين وكراهيتهم، فدلالة اللفظة دلالة إيجابية من خلال أنّها تشير إلى الأذى الذي سيلحق بالشاعر من طرف هؤلاء.

الألفاظ الدالة على الحيوانات:

الحيوانات التي ذكرت في شعر الهمذاني منها الأليفة ومنها المفترسة، وسنعرض أمثلة عنهاكقوله: [المنسرح]

يَاسَادَتِي لاَ تَكُنْ عِظَامُكُمْ   لِعَظَّةِ الدَّهْرِ إِنْ يَهِجْ كَلْبُهْ [12-41]

1- **الكلب**: هو من الحيوانات الأليفة، وهوصديق وفي لصاحبه يحرسه ويدافع عنه، وتوظيف الشاعر للفظة كلب في البيت لم يكن توظيفها حقيقيا لأنّ الدّهر لايمتلك كلبا حتى يعض، وبالتالي فدلالة اللفظة دلالة سلبية، استعملها الهمذاني في سياق الأسلوب الاستعاري، وهذا من أجل جعل المحسوس ملموسا فيمنح الكلام جمالا وقوّة ويعطيه رونقا من خلال تقديم المعنى مجسّدا وواضحا.

2- **الخيل**: العلاقة بين الإنسان والخيل قديمة، ويعود زمنها إلى سيدنا إسماعيل عليه السلام، حيث استطاع الإنسان ترويضها وجعلها خاضعة لسيطرته، واعتماده عليها في التّنقل كونها أسرع من الإبل، قضلا عن اعتماده عليها قديما في ميدان الحروب، وقد زاد فضل تعظيمها، أنّ العرب«كانوا لايهنّئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج»[1]، وقد ورد لفظ الخيل في شعر الهمذاني في عدّة مواضع، ولكن كان ذكره لها بمرادفات مثل الأبرش، والأدهم، والأشهب، والديزج، يقول: [الكامل]

وبَقَيْتُ لاَ أَدْرِي أَأَرْكَبُ أَبْرُشِي   أَمْ أَدْهَمِي أَوْ أَشْهَبِي أَمْ دَيْزَجِي [12-51]

حيث عندما خرج الأمير إلى الحرب كان الهمذاني في حيرة من أمره، وبقي يسائل نفسه أي نوع من الخيل يختار للّحاق بأميره، وربما هذا الاختيار يعود إلى السرعة في العدو، وحسن الترويض وما إلى ذلك، وهذا التنوع في ذكر أنواع الخيل يعود ربما إلى السلالات السّريعة العدو، والسّهلة للترويض التي تؤدّي غرض صاحبها أثناء الخدمة دون عناء. كقوله: [الكامل]

أَرْكَبْتَنِي فَرَسَ الكَرَامَةِ مُلَجَّمًا   وَعَلَيْكَ بَعْدَ لِجَامِهِ إِسْرَاجُهُ [9-53]

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص65

يدلّ سياق البيت على الشرف والقيمة الشّخصية ، وعلى العزّة التي أولاها الأمير للهمذاني، ولفظ الفرس يحمل دلالة سلبية لأنّ فرس الكرامة لا يركب، وإنّما الدلالة هنا على المكانة العالية التي تبوءها الشاعر جرّاء خدمته للأمير، كقوله: من[الطوي]

كَأَنَّ بَنِي غَبْرَاءَ حِينَ لَقَيْتُهُمْ ذِئَابٌ كَأَنِّ بَيْنَ أَنْيَابِهِمْ سَخْلُ [16-119]

الذّئب من أبرز الحيوانات المفترسة، وهو«حيوان كثير الخبث ذو غارات وخصومات ومكابرة وحيل شديدة وصبر على المطاولة، وقلّما يخطئ في وثبته»[1]، وظف الشاعر لفظ الذّئاب في وصفه للقوم الذين التقى بهم، ولعلّ الصفة الحسّية التي أتى بها لتوظيف لفظ الذّئاب هي لاقترانها بالخبث والمكر.

الألفاظ الدالة على الطيور:

1- العندليب: العندليب من الطيور المغرّدة التي تشتهر بصوتها الشّجي العذب، حيث طرب الشاعر لصوته، وقد ورد لفظ العندليب في سياق الدّلالة الإيجابية نظرا لصوته الشّجي. ومن أمثلته:

[مجزوء الكامل]

وَشَجَاكَ لَحْنُ العَنْد لِيبِ وَ نَغْمَةُ القُمْرِيِّ أَشْجَى[2-53]

2- **الهزار**: وردت لفظة الهزار في موضع إيجابي، تحمل دلالة الصوت الحسن الذي يتميز به الطائر، فقد وظّفها الشاعر حسب دلالتها الحقيقية. حيث يقول: [مجزوء الكامل]

وَ إِلاَمَ قُومِي يَاهَزَا رُفَقَدْ فَتَقْتِ الأُذْنَ رَمْزَا [3-84]

3- **القُمْرِيُّ**: والقمري صوته أعذب من صوت العندليب، حيث ذكره زكريا بن محمد بن محمود الكوفي القزويني أنّه« طائر يتغنّى بصوته»[2]، حيث يقول:[الطويل]

إِذَا سَجَعَ القُمْرِيُّ رَاسَلْتُ لَحْنَهُ بِإِيقَاعِ دَمْعٍ لِلْغِنَاءِ مُوَافِقُ [10-109]

فراح الشاعر يرسل لحنه مع لحن القمري موافقا له في الإيقاع وهويبكي لشدّة الوجد في سياق الدلالة الإيجابية، ولم يخرج الشاعر بالدلالة عن المعهود في توظيف هذه المفردة.

4- الحَمَام: الحمام من الطيور التي ترمز إلى السلم، حيث وظّف هذه اللفظة في قوله:[الوافر]

أآنَ سَجْعُ الحَمَامِ طَرِبْتُ وَجْدًا وَعَادَتْكَ العَوَائِدُ مِنْ رَبَابِ [4-36]

[1]- زكريا بن محمد بن محمود الكوفي القزويني، عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، مؤسّسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص323

[2]- زكريا بن محمد بن محمود الكوفي القزويني، مرجع سابق، ص355

جاء لفظ الحمام بالاسم الصريح ويحمل الدّلالة الإيجابية المقترن بالسّجع، وهو صوت الحمام ووظفه في سياق استدعاء الأشواق واستذكار الأحبّة، فصار يردّد صوتها وهومطرب به لشدّة الوجد وكأنّ صوته آلة موسيقية تعطّر الآذان أثناءسماعه، وقد وصفها الشاعر بأنّها رباب.

الألفاظ الدالة على النبات:

تتميز النباتات برائحتها العبقة الفواحة، وقد وظّف الشاعر مجموعة من النباتات منها.

1-**الورد**: يعدّ الورد لفظا جامعا لا يختصّ بنوع من أنواع الزهور، وقد ذكره الشاعر في عدّة مواضع واخترنا منها مثالا واحدا منها قوله: (السريع]

وَسَادَةٍ عَاشَرْتُهُمْ لَمْ أَزَلْ فِي ظِلِّ عَيْشٍ بِهِم رَغْدُ [4-63]

كُنْتُ بِهِمْ طُولَ مُقَامِي بِهَا وَمِنْهُمْ فِي زَمَنِ الوَرْدِ [5-63]

جاء لفظ الورد في هذا البيت بدلالته الكنائية المجازية، حيث يقصد الشاعر بزمن الورد بزمن الرخاء والعيش الرغد، فكانت الدلالة هنا دلالة سلبية.

2- **الخُزامى**: جاء في ذكره أنّه« نبت طيّب الريح، واحدتهخُزاماة، وقال أبوحنيفة: الخُزامى عشبة طويلة العيدانصغيرة الورق حمراء الزّهرة طيّبة الرّيح، لها نور كنور البنفسج، قال: ولم نجد من الزّهر زهرة أطيب نفحةً من نفحة الخزامى»[1]، ومثال ذلك قوله:[المنسرح]

مَا لِلْخُزَامَى تَعُودُ نَسْرِينَا وَلِلَّيَالِي وَ حُكْمُهَا فِينَا [1-135]

ذكر الشاعر لفظ(الخزامى) الذي يحمل دلالة الإيجاب في ذاته، لرائحته الطيّبة ولونه المميز الباهر، وربطها بلفظ آخر في السياق ذاته والدّلالة نفسه ، وهولفظ نسرين، وبينهما علاقة ترادف وتكافؤ، لأن النسرين نباتمن فصيلة الورديات، ورده أبيض عطر ورائحته قويّة.

3- **النرجس**: ورد في لسان العرب: « والنرجس: من الرياحين، مُعرّب، والنّون زائدة، لأنّه ليس في كلامهم فَعْلِلٌ، وفي الكلام نَفْعِل، قال أبو علي. ويقال: النَّرْجِسُ، فإن سَمَّيْتَ رَجُلاً بِنَرْجِس لم تَصْرِفْهُ، لأنّه نَفْعِلُ كَنَجْلِسُ، ونجرِسُ، وليس برباعيٍّ، لأنّه في الكلام مثل جعفر، فإن سمّيْتَهُ بِنَرْجِسٍ صرفته، لأنّه على زنة فِعْلِلٍ، فهو رباعي كهجْرِسٍ»[2]، ومثال ذلك قوله: [الرجز]

يَرُوعُكَ النَّرْجَسُ مِنْهُ النَّاكِسَه بِعَيْنٍ يَقْظَى وَبِجِيدِ النَّاعِسَه [1-87]

---

[1]- لسان العرب، مادة(خ ز م)

[2]- المرجع نفسه، مادة(رج س)

وقد ورد لفظ النرجس وهويحمل دلالة إيجابية نظرا لرائحته العطرة ولاستعمالاته الطبية فهو مقو للأعصاب، ومضاد للتشنج، وخافض للحرارة. وقد روي عن رسول الله صلّى الله عليه وسلّم« شمّوا النرجس فما منكم إلا من له بين الصدر والفؤاد شعبة من برص أو جنون أو جذام لا يذهبها إلا شم النرجس»[1]

الألفاظ الدالة على القوى الطبيعية:

تعدّ القوى الطبيعية من المظاهر التي سخّرها الله تعالى للإنسان لينتفع بها، وتتضمن هذه القوى الطبيعية كلا من (النار، والرياح، والسراب، والرعد، وقد وردت في عدّة مواضع، وقد اخترنا منها نماذج للتمثيل.

1- **النّار**: استعمل الإنسان النار للتّدفئة، ولطهي الطعام، كما تستعمل في المنارات والحروب وغيرها ومثال ذلك قوله:الطويل

وَأَيَةُ نَارٍ شَبَّهَا أَيُّ مؤْقِدٍ وأَيُّ عَظِيمٍ هَاجَ مِنْ أَيِّمَا دَدِ [23-62]

استعمل الشاعر لفظة (نار) بمعناها الحقيقي الإيجابي، وقد ربطها باللفظتين شَبَّهَا، وموقد، لأن عناية الشاعر بالكلمة المفردة وتوظيفها في السياق أظهر وأبين من عنايته بالتركيب اللغوي الذي يحمل دلالات أخرى؛ حيث أنّ التركيب يكون محدّدا بدلالة معينة، بينما الكلمة المفردة تكون أكثر مرونة في قبولها التّأويل.

2- **الرياح**:الرياح قوى طبيعية، وفي فائدتها يقول زكريا بن محمد بن محمود الكوفي القزويني«إلقاحها للشجر، وترطيبها الزرع، وتجفيفها إياه، وتغييرها طباع الحيوان، وتأثيرها في الحيوان أنّ بعضها يرخي البدن وبعضها يصلب، ومنها ما يصحح القوى ويصفي البشرة ويذكّي الحواس، ومن أعجب من هذا نشرها السحاب وسوقها إياه إلى المواضع المحتاجة إلى السقي لإحياء البلاد والعباد»[2]، يقول:[السريع]

وَوَابِلٌ صَعَدَتْهُ الرِّيحُ لَحَّتْ لَهُ وَالبَحْرُ فَرِغ لَهُ وَالدَّلْوُ انْبِيقُ [24-108]

فالريح التي يشير إليها الشاعر هي الريح الحقيقية لاقتران الريح بالوابل، فالريح تسوق الأمطار إلى أي مكان، فاستطاع الشاعر تطويع هذه المفردة وفق ما يقتضيه السياق.

---

[1]- زكريا بن محمد بن محمود الكوفي القزويني، مرجع سابق، ص248

[2]- المرجع نفسه، ص93

3- **السراب**: وهوظاهرة طبيعية ترى كمسطحات مائية «في نصف النهار من اشتداد الحرّ كالماء في المفاوز يلصق بالأرض»[1]، ومثال ذلك قوله: [الطويل]

كَأَنَّ نَسِيمَ الصُّبْحِ فُرْصَةَ آيسٍ كَأَنَّ سَرَابَ القَيْظِ خَجْلَةَ وَامِقِ [20-110]

جاءت هذه الوحدة المعجمية موافقة للمعنى اللغوي، حيث كان توظيفها توظيفا حقيقيا وذلك لاقترانها بلفظة القيظ التي تلتها، وهذا دلالة على أنّ السّراب لايكون إلاّ في القيظ.

4- **الرّعد**: كقوله: [الطويل]

كَأَنَّ هَدِيرَ الرَّعْدِ ضَجَّةُ نَاشِزٍ شَكَتْ مِنْ وَمِيضِ البَرْقِ ضَرْبَةُ فَالِقِ [21-110]

شبّه الشاعر هدير الرّعد بالضّجة، ذلك أنّ الرّعد يكون صاخبا يثير الرّعب مع كلّ هدير يصدر منه، وهي كناية عن الغضب الشديد الذي يتملك نفس الشاعر من هؤلاء الوشاة الذين يحاكون له المكائد حتى لايقترب من الأمراء لنيل مبتغاه.

الألفاظ الدالة على الأدوات الحربية:

1- السيف: السّيف من الأسلحة القديمة ، التي لا تستعمل اليوم في الحروب والمعارك وقد استعمل الشاعر لفظ السّيف في عدّة مواضع ، ولنا أن نمثّل لذلك بمثال واحد نحو قوله:[الكامل]

سَيْفِي عِقَابُكَ لِلْعَدُوِّ المعْتَدِي وَيَدِي سَحَابُكَ لِلْوَلِيِّ المرْتَجِي [9-50]

استعمل الشاعرلفظ السيف في سياق الحقيقة لما يحمله من معاني الفخر والاعتزاز، ذلك أنّ سيف الشّاعر هو عقاب لمن يعتدي، في المقابل أنّ يده تسخو وتجود على كلّ وليّ يترجاه.

2- **السهم**: هوسلاح قديم أقصر من الرّمح، وقد وردت هذه الوحدة المعجمية في قوله:[الكامل]

لَمَّا سَمَوْتَ إِلَى المعَسْكَرِ ضَارِبًا فِي كُلِّ عَزْمٍ كُلُّ سَهْمٍ مُفْلِحِ [4-50]

إنّ السياق الذي وردت فيه لفظة السّهم يحمل الصفة الإيجابية لما فيه من عزم وإرادة لردّ العدوان فيفلح الرّامي في رميه، ويحقّق كل سهم الهدف الذي أرسل من أجله.

3- **الرمح**: هومن الأسلحة الحربية القديمة، وقد استعمله الهمذاني في قوله: [مجزوء الكامل]

وَإِذَا تَشَقَّقَتِ الصُّفُـو فَ خَرَزْتَهَا بِالرُّمْحِ خَرْزَا [18-85]

جاء لفظ الرمح في البيت وهويحمل دلالة إيجابية لأنه جاء مقترنا بلفظة الصفوف ويعني بها صفوف القتال إذا تشقّقت وتباعدت عن بعضها أرسل الرمح فأحكم أمره.

[1]- المعجم الوسيط، مادة (س ر ب)

خاتمة الفصل:

تمّ التطرّق في هذا الفصل الموسوم بالتشكيل الدلالي إلى التعريف بمصطلح التماسك لما له من أهمية، ثم كان الانتقال إلى تجليات التماسك في المدونة؛ فدرست السياق بدءا بمفهومه منتقلا إلى السياق اللغوي وسياق الحال والألفاظ المرادفة له كالمقام، ومقتضى الحال، والقرينة، ثم انتقلت إلى العناصر التي يشتمل عليها سياق الحال المتمثلة في شخصية المتكلّم والسّامع، والعوامل الاجتماعية ذات العلاقة باللغة والسلوك اللغوي الذي يشارك في الموقف الكلامي، وأثر النص الكلامي في المشاركين، كما تم الوقوف على أنواع السياق حسب تقسيم "فيرث" كالسياق اللغوي، والعاطفي، والثقافي، وسياق الموقف، وكان الانتقال بعد ذلك إلى ظاهرة التناص التي تمثّل كفاءة المبدع في تطويع اللغة وإخراج النصوص في حلّة جديدة تتلاءم وتجربة الشاعر، وذلك عندما يستعين بنصوص سابقة ويضيف لها زيادات فتنصاع له اللغة ويكون على أساسها إنتاج النص الشعري الجديد، فكان الخطاب القرآني من أكثر الظواهر استدعاءً لدى الشاعر، كما كان للقصص القرآني حضورا لا يحسد عليه، وفي التّناص الأدبي لاحظنا أنّ الشاعر يتناص مع طرفة بن العبد، حيث وجدنا قصيدة تشبه قصيدة طرفة في بعض الكلمات، والبحر، وحرف الروي وحتى القافية، وهذا التشابه ليس من باب التقليد، إنّما هو دفقة شعرية نابعة من النّفس تدل على أنّ الشاعر كان كثير الاطّلاع على الشعر الجاهلي، أما التّناص مع الشّخصيات التراثية، كان بتوظف الشاعر لمجموعة من الشخصيات المعروفة على الساحة الأدبية العربية كشخصية السموؤل والخليل والشنفرى والذبياني وقطري بن الفجاءة وامرؤ القيس، فهذه الشخصيات تعتبر رمزللأدب ينهل منها القارئ من معينها، أما التّناص النحوي فتمكّن الشاعر من توظيف بعض المصطلحات النحوية لتطويع اللغة في إبداعه وتشكيل صوره، وختمت الفصل بالحقول الدلالية بادئا بتعريف لها، وأهمية دراستها، ومطبقا عليها حسب ما توافرت عليه المدونة، فكان التّطرق إلى الألفاظ الخاصة بالاسم الجامع للانسان، والألفاظ الخاصة بأجزائه، ثم تطرقت إلى الألفاظ الدالة على الأصدقاء والأعداء، ومن ثم إلى الألفاظ الدالة على الحيوانات والطيور، كما تمّ التحدّث على الألفاظ الدالة على النبات، والقوى الطبيعية وختمت الفصل بالألفاظ الدالة على الأدوات الحربية التي كانت مستعملة في زمن الشاعر واشتملت عليها المدونة.

الفصل الرابع

التّشكيل الجمالي

المبحث الأول: التكامل وأشكاله في المدوّنة

المبحث الثاني: التنسيق وأشكاله في المدوّنة

المبحث الثالث:التّشكيل التشبيهي في المدوّنة

المبحث الرابع: التّشكيل الاستعاري في المدوّنة

المبحث الأول: التكامل وأشكاله:

1-التعريف بالمصطلح:

أ-**التعريف اللغوي:**

جاء في لسان العرب،كمل: الكمال والتمام، وتكمّل:ككمل، وتكامل الشيئ وأكملته أنا، وأكملت الشيئ، أي أجملته، وأتممته، وأكمله هو واستكمله وكمّله:أتمّه وجمّله[1]

ب-التعريف الاصطلاحي:

التفت البلاغيون القدماء إلى أهمية التكامل من خلال المصطلحات التي استعملوها والمتمثلة في كمال الاتصال وكمال الانقطاع، وكمال البيان وكمال المعنى، لكن لم يكن لهم تأسيس منهجي لهذا المصطلح، وأغلب المصطلحات مقصورة على الدلالة دون غيرها، ولكن لا يخفى الأمر على البعض الذين أدركوا أهمية هذا المصطلح في البلاغة وشأنه العظيم في كمال البيان، قال العلوي:«إنّ لهذا الصنف من المكانة البلاغيّة موقعا عظيما، وحاصله في لسان أهل البلاغة أنّه كشف المعنى وإيضاحه،حتى يصل إلى النفوس على أحسن شيئ وأسهله»[2]، أمّا كمال المعنى فقد فصّل فيه ابن سنان في قوله:«وأمّا كمال المعنى فهو أن تستوفي الأحوال التي تتم بها صحّته وتكمل جودته»[3]، ويمكن أن نمثّل لذلك بقول الهمذاني في مدح أبي نصر: [الطويل]

إِذَا بَلَغَتْ بَابَ الوَزِيرِ رِكَابُنَا فَلاَ وَطِئَتْ أَرْضَ الخَصِيبِ وَلاَ مَصْر[72/16]

فتتم المعنى بجواب الشرط في قوله: فلا وطئت ،لأنه لو اقتصر على قوله :

إِذَا بَلَغَتْ بَابَ الوَزِيرِ رِكَابُنَا أَرْضَ الخَصِيبِ وَلاَ مَصْر

لا يكتمل المعنى الدلالي للبيت لأن الشرط يحتاج إلى جواب وهذا ما أطلق عليه العلماء بالجمل المعلّقة كالجملة الشرطية والجملة المضافة وجملة القسم وجملة الأمر وهلم جرا ، وكذلك لأنّ نظرة

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مادة (ك م ل)

[2] – عصام شرتح، جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق، ط1، 2011، ص116

[3]– ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تح: علي فوده، مكتبة الخانجي، ط2، 1994، ص255.

القدماء إلى هذا المصطلح نظرة دلالية بحتة، وأنّهم لم يأخذوا هذا المصطلح مأخذه البلاغيّ الجماليّ الذي يتحقّق في بنية الكلام المنثور على العموم والمنظوم على الخصوص، إذ إنّ النصوص لا تتحقّق وظيفتها الشعريّة أو الدلاليّة دون أن تكون متكاملة ومترابطة البنى تتجابذها روابط وعلاقات تركيبية محكمة، ولهذا يعدّ التكامل عنصرا ذو أهمية بالغة في شعريّة النصوص لأنه «يفتح قناة اتّصال واسعة بين النصّ والمتلقّي لكي يكشف عن القوى التكامليّة القائمة فيه، ومن ثَمَّ تلقّيه على أكمل وجه؛ والتكامل – من هذا المنطلق- يمنح النصّ ثراء وفعاليّة، ويدفع به من الممكن والمحتمل إلى اللاّ ممكن واللاّ محتمل مسهمًا في توسيع الدلالة، واستقطاب رسالة النصّ الشعريّة بتأثّر وفعاليّة»[1]

و يعني التكامل النصيّ؛ تكامل العلاقات والروابط الرابطة لأجزاء النصّ من الشطر الأول إلى الشطر الثاني على مستوى شطري البيت أو على مستوى بعض الأبيات أو على مستوى القصيدة برمّتها .

أولا: **التكامل على المستوى الصوتيّ:**

ويقصد به تكامل الأصوات من حيث التوازن الصوتيّ أو طبيعة العلاقات التي تربط بين الوحدات الصوتيّة المتشابهة، والوحدات الصوتيّة المتخالفة «على مستوى التراكم الصوتيّ، ومستوى الفضاء التوازنيّ الصوتيّ ومستوى التفاعل الصوتيّ الدّلاليّ »[2]

ويهدف التكامل النصيّ على مستوى الأصوات إثبات أنّ النّصّ كتلة متراصّة متلاحمة متكاملة على كلّ مستويات التعبير، وهذا يحيلنا إلى أنّ التكامل الصوتيّ لا ينفصم ولا ينفصل عن التكامل النحويّ، أو غيره من التكاملات الأخرى؛ ويعتبر التكامل الصوتي من المفاتيح التي تؤدّي إلى سيرورة النصّ من الناحية الدلاليّة، فتشاكل الأصوات في صنافة متتالية ومتضافرة ومتناغمة ماهو إلا دليل على تكاملها وتفاعلها، فالمفردات المتكوّنة من هذه الأصوات تتعزّز

[1] – عصام شرتح، جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل ،مرجع سابق، ص117

[2] – المرجع نفسه، ص119

دلالتها من خلال مجاورتها مع ما يليها من مفردات فيتحقّق بذلك الانسجام والتكامل على المستويين الصوتيّ والدلاليّ معا في النصّ الشعريّ.

ففي قصيدة "ويل لقاضي الأرض" يتكامل النسيج الصوتيّ للقصيدة بتكامل الأصوات وتفاعلها مع بعضها في الأبيات وكأنّها بنيان مرصوص يشدّ بعضه بعضا من البداية إلى النهاية عل نحو قوله :[مجزوء الكامل]

1- يَا مَــنْ يَلِــي أَمْـرَ القَضَا ء وَذَاكَ مِــنْ سُــوءِ القَضَـاءْ [31/1]

2- وَيْلٌ لِقَاضِــي الأَرْضِ يَـوْ مَ الدِّينِ مِنْ قَاضِي السَّمَاءْ [32/2]

3- كَــمْ مِنْ يَتِيمٍ قَدْ حَشَوْ تَ غِنَــاهُ فِي ذَاكَ الوِعَــاءْ [33/3]

4- وَلَــرُبَّ ثَكْلَـى قَـدْ تَرَكَـ ـتْ بِعَيْنِـــهَا أَثَـرَ البُكَاءْ [34/4]

5- فَسَمَـتْ مِنْ هَزْلِ اليَتِيمِ نَعَـــمْ وَمِـــنْ غَــزْلِ الإِمَـــاءْ [35/5]

تبدأ القصيدة بحرف النداء وهي بداية قويّة وصريحة ومؤثّرة يتحدى فيها الشاعر أولئك القضاة الذين يتولّون أمر القضاء، ويذكرون أعظم القضاة ربّ العرش العظيم في أحكامهم، لكن يأكلون حقوق الأيتام والنساء الثكلى، ويتناسون ربّ القضاء عزّ وجلّ ففي هذه الأبيات نجد صوت الياء منذ البداية في حالة تناغم صوتي مع الكلمات، حيث ورد ثلاث 3مرات في البيت الأول وخمس 5مرات في البيت الثاني، وثلاث مرات في البيت الثالث، ومرة واحدة في البيت الرابع، ومرتين 2 في البيت الخامس، فقد كان هذا التراكم لهذا الصوت مايفسره، فالياء تدل على الصراخ والندبة، فورود الياء مرتين في كلمة يلي ثم ربطها بباقي المفردات فجاء البيت متكاملا صوتيا متآلفا مع حركة المد في (يا، لقاضي، قاضي، ويتيم) .

أشار محمد العمري إلى أنّ الاتّجاه التكاملي يكمن في«الاتّجاه الكلاسيكيّ الرسمي الذي يمثّله الشعر النموذج؛ شعر المعلقات والنقائض وعيون المراثي الجاهلية، والإسلامية»[1] ولهذا فإنّ دراسة الخطاب على المستوى الصوتي تخضع فيه دراسة الأصوات« لعنصر الذوق،

[1] – محمد العمري،الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، أفريقيا الشرق ، المغرب، ص148

لأنّها لم تصل بعد إلى درجة الدقّة والضبط العلميين، ولكن تراكم أصوات معينة في البيت أو المقطوعة، أو في القصيدة يعطي دلالة معينة، ويعدّ البيت الذي تندرج فيه الإيقاعات على مختلف المستويات بؤرة تكثّف سائر خصوصيات الوحدة وتختزنها»[1]

كما يرى البعض إلى أنّ الاختيار الذي يقوم به« الشاعر على مستوى كل بيت من أبيات قصيدته وهي ثمرة "نحته" للمادة الصوتيّة، ليعبّر عن ذوقه وميوله وأحاسيسه»[2]، ومن ثَمَّ فإنّ دراسة التكامل الصوتيّ بين الأبيات على المستوى النصّي تستمد فاعليتها من خلال تفاعل الأصوات مع المفردات وترددها وتواترها مع الجمل، وعلى هذا الأساس يعدّ التكامل الصوتيّ ذو أهمية في الكشف عن اللغة الشعريّة وما يؤثّر في مجرى القصيدة من ترابطات صوتيّة مؤثّرة، وهذا ما نلحظه في قول الهمذاني:[مجزوء الكامل]

1- يَالَمّــــةَ ضَـــرَبَ الزَّمَـــا   نُ عَلَى مَعْرِسِهَا خِيَامَهْ [130/1]

2 - لِلَّــهِ دُرَّكَ مِــنْ خُــزَا   مَى رَوْضَةٌ عَادَتْ ثُغَامَهْ [130/2]

3- لمُضَــرِّجٍ بِــدَمِ النُّبُــوَ   ةِ ضَـارِبٌ بِيَـدِ الإِمَا مَـهْ [130/4]

4- مُتَقَسِّـــمٌ يَطَــأُ السُّيُــو   فَ مُجَرَّعًا مِنْـهَا حِمَامَـهْ [131/5]

5- مُنِــعَ الــوُرُودُ وَمَـــاؤُهُ   مِنْهُ عَلَى طَرْفِ الثِّمَــهْ [131/6]

6- نَصَبَ ابْنُ هِنْـدٍ رَأْسَــهُ   فَوْقَ الوَرَى نَصْبَ العَلاَمَهْ [131/7]

7- وَمُقبّــلَ كَــانَ النَّبِــــيُّ   بِلَثْمِـهِ يَشْفِـي غَـرَامَـهْ [131/8]

8 – يَا وَيْــحَ مَنْ وَلَّى الكِتَا   بَ قِفَـاهُ وَالدُّنْـيَا أَمَامَهْ [131/12]

9- وَحِمَـــى أَبَاحَ بَنُو يَزِيـ   ـدٍ عَنْ طَوَائِلِهِمْ حَرَامَهْ [131/15]

10-حَتىَّ اشْتَفُّوا مِنْ يَوْمِ بَدْ   رٍ وَاسْتَبَــدُّوا بِالزَّعَامَـهْ [131/16]

[1] - جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل ،مرجع سابق، ص117، 118

[2] - المرجع نفسه ، ص120

تبدأ القصيدة بحرف النداء، وهي صرخة قوية مدوية، يرثي الهمذاني الحسين ابن علي رضي الله عنهما، و يبين مدى حبّه لآل البيت، وهو متأثر أشدّ التّأثر لمصرعه في كربلاء، وذلك حين فصل رأسه عن جسده.

وكان لتكرار بعض الأصوات دور فنيّ فعّال في بناء الكلمة وتركيب الجمل، وعند تتبعنا ظاهرة تواتر الأصوات في أبيات القصيدة وجدنا سيطرة مطلقة لحرفي الميم والهاء، حيث يتّفق حرف الميم في الروي مع الهاء في حالة التكرار، فما وجد حرف الروي إلا وجد معه الهاء، فتكرر الميم ثلاثين (30) مرة في كلّ الأبيات، و الهاء تسع عشرة(19) مرة، فكلّ الحروف تستمدّ شرعيتها من شرعية البنية الدلالية، حيث تعكس تأثّر الشاعر لمصرع الحسين رضي الله عنه، ويذكر حادثة صفين حين منع معاوية وأنصاره عليا وأنصاره من ورود الماء، والفتنة الكبرى التي دارت بين علي ومعاوية حيث أن معاوية وأنصاره لعنوا عليا وامتنعوا عن مبايعته، وخدعة عمرو بن العاص حين دعا جيش معاوية إلى رفع المصاحف على أسنة الرماح إشارة إلى حكم القرآن، فتكرار الميم جاء في هذه الأبيات متناوبا بين الشدّة والرخاوة وهذا تبعا لحالة التوتّر الملازمة لحالة التكرار، فتكراره في القافبة إنما هو بمثابة الصرخة التي تنمّ عن الأحداث وعن الفتنة التي دارت بين المسلمين«وقد جاء التسكين الملازم لحرف الهاء في القافية بمثابة (انكسار، وتهدج، وحزن ، ويأس ...»[1]

وقد ذكر إبراهيم أنيس«أنّ أسهل الكلمات نطقا هي التي تتركّب من الأحرف الآتية: اللام،النون، الميم، الدال،الباء ،أحرف المد»[2]، وقال:أنّه «يغلب أن يشتمل الشطر من البيت على ثلاثة أو أربعة من الأحرف الآتية :اللام والميم والنون»[3]، ونلاحظ في هذه القصيدة « أنّ تردّد الأصوات في الكلام وما يتبع هذا من إيقاع موسيقي تطرب له الآذان، وتستمتع له الأسماع. ولاشك أنّ مثل هذا الأسلوب في نظم الكلام يتطلب المهارة والبراعة وقد لا يقدر

[1] – جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل ، مرجع سابق،ص 121

[2] – إبراهيم أنيس ،موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية ،ط2 ،1952، ص31

[3] – المرجع نفسه، ص34

عليه إلا الأديب الذي وهب حاسة مرهفة في تذوق الموسيقى اللفظية »[1] وما كان للهمذاني إلا التلذّذ، والترنّم بصوت الميم الذي يومئ بعلامة إيقاعية موحية من خلال التجنيس بين"الإقامة"و"العمامة" الذي يشير إلى الإمارة وتقليدها و الوصول إليها لا يكون إلا بحصد الأرواح.

فتكامل الأصوات وتفاعلها مع بعضها في الكلمات لها أهمية في توضيح مقاصد الهمذاني، كما نلاحظ على المستوى الصوتي امتداد حركة المد في الأبيات على طول النسق الشعريّ من بدايته إلى نهايته كما هو الحال في الكلمات:(يالمة، الزّمان، على، معرسها، خيامه، خزامى ، عادت،ثغامه،ضارب،الإمامه،السيوف،منها،حِمامه،الورود،ماؤه،اللثامه،الورى،العلامه،كان، يشفي،غرامه،الكتاب،قفاه،الدنيا،أمامه،حمى،أباح،بنو،يزيدٍ،طوائلهم،حرامه،اشتفوا،استبدّوا، الزعامه) إذ يبث الهمذاني من خلال حروف المد الآهات والصرخات للكفّ عن إراقة دماء المسلمين، وفي الوقت نفسه هي رسالة عتاب لمعاوية وأنصاره من مصرع الحسين رضي الله عنه وما فعلوه بعلي وأنصاره ورفضهم مبايعته.

ويتجلّى نمط المدح في تأثّر الهمذاني لمصرع الحسين بن علي على المستوى الصوتي من خلال تناغم الأصوات وتفاعلها مع بعضها وتكاملها الحاصل بين الوحدات الصوتيّة على امتداد أبيات القصيدة و تجسّد في الأبنية الصوتية التالية:

1- تسارع حركة النصّ وفق مرجعيّة تكامل الأصوات وتفاعلها النغميّ، وتلاحق الأفعال التي تدل على الحركة، مع كثرتها واختلافها في الزمن بالإضافة إلى حروف الربط المتمثلة في الواو، على، من، عن، الفاء.وهذه الروابط عملت على اتّساق النصّ وانسجامه حتى غدا متكاملا تركيبيا ونغميا.

2- وجود السكون في حشو الأبيات والقافية خاصة ليُدِلَّ به الشاعر أكثر من الانفعال بالحركة، وهذا ما لوحظ في التسكين لحروف القافية.

[1] – ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص43.

3- التضعيف :تضعيف الكلمات إنّما يدلّ على الحزن واليأس ونمثّل لذلك بما يلي:

(درّك، النبوّة، السّيوف، مقبّل، النّبي، ولّى، الدّنيا، استبدّوا، الزّعامه) . كان لتضعيف بعض الحروف تشديد الحركة الصوتية والزيادة من تأثيرها، وإضعاف حدّتها.

والتدوير هو ظاهرة فنية وجمالية فلو تتبعنا أبيات القصيدة لوجدنا أنّ إيقاع التدوير قد شمل سبعة أبيات و هي: (1، 2 ،3 ،4 ،8 ،9 ،10) في الكلمات [الزمان، خزا مى ، النبوة ، السيوف ، الكتاب ، يزيدٍ، بدر] ، إنّ ظاهرة التدوير تحصل تلقائيا بسبب الظابط الإيقاعي الذي يقسّم البيت قسمين متناسبين، يقول محمد الهادي الطرابلسي «يتمثل التدوير في إزالة الحاجز الجزئي الذي يقوم بين الشطرين من البيت، وإخراج البيت في قالب واحد، يصل بين صدره وعجزه لفظ مشترك بينهما، فالتدوير يلغي الجزئية في البيت ويخضع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء»[1]، وتشير نازك الملائكة إلى أنّ للتدوير«فائدة شعريّة وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر، ذلك أنّه يسبغ على البيت غنائيّة وليونة لأنّه يمدّه ويطيل نغماته»[2]، وقد قمنا بإحصاء عدد الأبيات المدورة في المدوّنة فوجدناها بلغت ألفا وواحدا وسبعين بيتا 1071 بنسبة 15.96.%، والجدول الموالي يوضّح الأبيات المدورة في المدونة.

[1]- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص85

[2]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص91

البحر	عدد أبيات البحر	عدد الأبيات المدورة	نسبة التدوير
مجزوء الكامل	91بيتا	58بيتا	%73،63
مجزوء الرمل	54بيتا	32بيتا	%25،59
الرمل	17بيتا	10أبيات	%82،58
المنسرح	72بيتا	19بيتا	%38،26
الهزج	22بيتا	04أبيات	%18،18
ثاني السريع	06أبيات	01بيت واحد	%66،16
الكامل	182بيتا	25بيتا	%73،13
المتقارب	82بيتا	08أبيات	%75،9
السريع	153بيتا	05أبيات	%26،03
مجزوء الوافر	35بيتا	01	%85،02
الوافر	196بيتا	05	%55،2
البسيط	99بيتا	02بيتان	%02،02
المجتث	62بيتا	01بيت واحد	%61،01
المجموع	1071بيتا	171بيتا	النسبة العامة:96،15%

ما يلاحظ في الجدول أنّ التدوير ماثل في مجزوء الكامل ومجزوء الرمل أكثر من غيرهما من البحور، ويرجع السبب في ذلك إلى «عدم قدرة الصدر على استيعاب المضمون من ألفاظ

فيتعدّاه إلى العجز، وعلى ذلك يكون مبدأ الإفادة وحسن السكوت قوام التدوير وداره في البيت»[1]، وقد اختلفت أشكال التدوير في شعر الهمذاني بين الكلمة القابلة للانفصال كالتعريف والتنوين والضمائر المتصلة وأحرف المضارعة، وكذا بعض الحروف الأصلية في الكلمة غير أنّ هناك كلمات غير قابلة لذلك.

ومما قبل الانفصال واستدعاه الوزن قول الهمذاني :[المنسرح]

وَالبَاضِعُ السَّيْفُ مِنْ بَضَعْتُ يَدَ الـ   خَصْمِ بَضْعَةَ غَارِبِ الجُمَلِ [125/35]

هذا المثال قابل للانفصال باعتبار الـ التعريف ليست من أصل الكلمة، حيث يمكن فصلها دون أن تتغير الدلالة.

والشكل الثاني للتدوير هوالذي لا يقبل الانفصال لحصول التدوير في المركز، إذ يقتضي الوزن وصل اللفظ بالصدر وبالعجز.ومنه قول الهمذاني في الشيخ أبي نصر بن زيد.[الكامل]

قَسَمًا لَقَدْ عَجَمَ الزَّمَا   نُ كِنَانَتِي عُودًا فَعُودَا [65/1]

وَأَرَانِــي الأَيَّامَ شُــو   ساً وَالمنَى بِيضاً وَسُوداَ [65/2]

استنادا إلى النسبة العامة يمكن القول أنّ ظاهرة التدوير عند الهمذاني قليلة وهذا راجع إلى أنّه يميل إلى الحذف في كثير من الأحيان مما يستدعي قيام الجملة نحويا بتمام الشطر أوالبيت. كما كان تفوّق الشاعر في اللغة و امتلاكه لرصيد لغوي ثري، القدرة على حسن توزيع المفردات باختيار المناسب منها في المكان المناسب، وكان لتمكن الشاعر وقدرته على فنيات التركيب أن ينوّع في التشكيل بين الذكر والحذف والتقديم والتأخير وهذا ما أدّى إلى خلو البيت من التدوير.

وخلاصة القول يمكن الإشارة إلى أنّ التدوير يسهم في انسجام الشطرين وتلاحمهما على «مستويي الأصوات والدلالة، حيث تتناغم الأصوات وتتلاحم مع بعضها كأنّها ركائز صوتية

[1] – رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، رسالة ماجستير، جامعة باجي مختار، عنابة، ص58

متقابلة في بناء لفظي متجانس ومتكامل يشد بعضه بعضا »[1]، كما نشير إلى«أنّ التدوير تتمثل وظيفته الرئيسية في إخراج القصائد من نسقها العمودي الثنائي إلى نسق عمودي جديد موحد الإطار، البيت فيه محدود المدى، خفيف الوقع»[2]

ثانيا – التكامل على المستوى الإيقاعي:

ويقصد بالتكامل الإيقاعي تكامل التفعيلات في نسقها الخليلي إلى نهاية القصيدة أو بانزياحها وهذا التكامل يحيلنا إلى انتظام النص الشعريّ وتوازنه إيقاعيا فلا نحسّ أثناء القراءة بأيّ خلل في نسقه من مثل "الإقواء، والإكفاء، و الإيطاء"[3]، وفي هذا الصدد يقول أبو هلال العسكري:« إذا أردت أن تعمل شعرا فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك وأخطرها على قلبك واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها .فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن في أخرى؛ أو تكون في هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في تلك ، ولأنّ تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلسا سهلا ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجيء كزًّا* فجًّا ومتجعداً جلفاً، فإذا عملت القصيدة فهذّبها ونقّحها بإلقاء ما غثّ من أبياتها ورثّ ورذل والاقتصار على ما حسن وفخم بإبدال حرف منها بآخر أجود منه حتى تستوي أجزاؤها وتتضارع هواديها وأعجازها»[4]، وقد انتبه علماء العروض إلى الجانب الإيقاعي في الشعر، ومنهم من قصروا «اهتمامهم على الأنماط النهائية التي يتّخذها الإيقاع الشعريّ، وسموها بحورا ولكن الشعر لا يحقّق موسيقيته بمحض الإيقاع العام الذي يحدّده البحر، بل يحققها أيضا "أولا" بالإيقاع الخاص لكل كلمة أي كلّ وحدة لغويّة لا تفعيلة عروضية للبيت، و"ثانيا " بالجرس الخاص لكل حرف من الحروف الهجائية المستعملة في البيت، وتوالي هذه الحروف في

---

[1] – جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل ، مرجع سابق، ص149

[2] – خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص86

[3] – الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، شر وتع محمد أحمدقاسم، المكتبةالعصرية،بيروت ،2009،ص 126

[4] – أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، مطبعة محمود بك ، الأستانة ، ط1 ، ص 104 ، 105

* الكز: الذي لا ينبسط ،ووجه كز:قبيح.وكزالشيء :جعله ضيقا. لسان العرب ،مادة (ك ز ز)

كلّ كلمة من الكلمات المستعملة ،ثم الجرس المؤتلف الذي تصدره الكلمات في اجتماعها في البيت كلّه ثمّ في تتابعها في البيت بعد البيت في كل قصيدة أو قسم من القصيدة»[1].

ومن هذا المنظور من حقيقة الإيقاع« إنّ البحر شكل إيقاعي محايد، قابل لاحتواء تجارب شعرية وشعورية مختلفة، ولأنه كذلك فهو لا يملك امتيازا مسبقا، فالشعر هو الذي يمنحه إيّاه انطلاقا من قيمة إبداعه الشعري، وقدرته على توظيف البحر توظيفا موفقا وإيجابيا للتعبير عن أحاسيسه وأفكاره.تأسيسا على الفكرة السابقة يجب تجاوز النظرة التقليدية التي تربط بين أوزان معينة ومعان معينة، مع الإبقاء على أحد عناصرها المتمثل في التّأكيد على الأهمية الكمية للبحر والتي تلائم أغراضا معينة، فالبحور الطويلة مثلا تصلح للمدح والفخر في حين تناسب القصيرة والمجزوءة الغناء والغزل»[2]، فالتكامل الإيقاعي ملمح من ملامح شعرية النصوص لأنّ الانسجام البادي بين جانبي الإيقاع هو يصدر النغم الشعري وهو مكوّن من أصوات لغوية« تحت تنظيم الإيقاع في تموّج يعلو ويهبط، ويلين ويشتدّ، متلائما مع الفكرة والانفعال ...أننا في استماعنا إلى الشعر يجب أن ننصت لا إلى الإيقاع العام وحده الذي يظهر في بحور العروض وصحّة إتباع النّاظم لها، بل ننصت أيضا إلى الإيقاع الخاص لكلّ كلمة لغوية وإلى الجرس الذي تصدره الحروف وإلى انسجام الإيقاع والجرس في النغم الشعري للبيت الكامل ثم للأبيات المتعاقبة »[3]، ويجب كذلك أن نلفت انتباهنا إلى أنّ موسيقى الشّعر الكاملة المتكاملة لا تتكون من الإيقاع العام أو العروضي فحسب بل تنشأ وتتولّد «من الإيقاع الداخلي الخاص للكلمات كوحدات لغوية لها كيان مستقل ومن تفاعل الإيقاع والجرس في إصدار النغم فإن كان أساس الإيقاع العروضي لا محل فيه لاختلاف المقاطع في النبر والتنغيم، فإنّ هذا الاختلاف له أثره العظيم في الإيقاع الخاص لكل جملة شعرية»[4]

[1] – محمد النويهي ، الشعر الجاهلي ،الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ج1، ص39

[2]– عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص الشعري، منشورات اتحاد الكتّاب العرب،دمشق،2000، ص 156

[3] – محمد النويهي ، الشعر الجاهلي ، مرجع سابق، ص40

[4] – المرجع نفسه،ص 53

وسندرس التكامل الإيقاعي عند الهمذاني في عشرة أبيات من قصيدة في مدح الشيخ الإمام، حيث تتحدد هوية القصيدة العروضية في: [بحر الوافر المجزوء]

1- دَعَــا فَأَجَابَــهُ القَدَحُ　　وَصَحْبٌ عِنْدَهُ اصْطَبَحُوا [56/1]

2- يَضُــمُّ الرَّاحُ شَمْلَهُــمْ　　وَيُسْفِـرُ فِيهُــمْ الفَــرَحُ [56/2]

3- فَفَازَ بِهِمْ وَلَيْــسَ لَهُــمْ　　عَلَــى الأَيَّــامِ مُقْتَرِحُ [56/3]

4- يَمِيلُ بِعَطْفِــهِ سَكِــــرٌ　　وَيُثْنِــي جِيدَهُ مَــرِحُ [56/4]

5- وَتُطْــرِبُــــهُ مُغَنِّيَــــةٌ　　بِنَاجِذِ ضِرْسِهَا قَــرِحُ [56/5]

6- تَكَادُ النَّارُ مِنْ يَــدِهَــا　　إِذَا جَسَّتْــهُ تَنْقَـــدِحُ [56/7]

7- تَكَادُ الطَّيْرُ مِنْ طَــرَبٍ　　عَلَــى الأَوْتَارِ تَطَّــرِحُ [56/8]

8- وَتُسْعِدُهَـــا بِأَلْحَـــانٍ　　عَلَيْهَــا العِصْمُ تَنْبَطِحُ [56/9]

9- أَقُــــولُ وَمَنْــزِلُ الأَلاَّ　　فِ مِنَّا مَنْــزِلٌ طَــرِحُ [56/10]

10- وَقَدْ ضَاقَتْ بِنَا أَعْطَا　　نُ دَهْــرٍ لَيْس يَنْشَرِحُ [56/11]

دَعَا فَأَجَابَهُ القَدَحُ　　وَصَحْبٌ عِنْدَهُ اصْطَبَحُوا

دَعَاْ فَأَجَاْ	بَهُلْقَدَحُوْ	وَصَحْبُنْعِنْ دَهُ	صْطَبَحُوْ
//0///0	//0///0	//0/0/0	//0///0
مُفَاعَلَتُنْ	مُفَاعَلَتُنْ	مُفَاعَلْتُنْ	مُفَاعَلَتُنْ

بعد كتابة البيت كتابة عروضية واستنتجت الرموز والتفعيلات، تبين أنّ الشطرين متكاملان إيقاعيا سواء في التفعيلات النظامية أو التفعيلات المنزاحة (مُفَاعَلَتُنْ //مُفَاعَلَتُنْ) و(مُفَاعَلْتُنْ// مُفَاعَلْتُنْ)، ولما قمنا بعملية إحصاء تبين لنا أنّ هذه الأبيات تتكون من أربعين (40) تفعيلة، منها ثلاث وعشرون(23)تفعيلة صحيحة ، بنسبة57.50% وسبع عشرة (17) تفعيلة منزاحة بتسبة 42.50 %

هذا هو الإطار الذي صّب فيه الهمذاني الألفاظ والمعاني في الأبيات، واللاّفت للنظر أنّ هذا البحر انسيابي في إيقاعه وبما أنّه مجزوء فإنّه يتكون من تفعيلتين فقط، والانزياح هو العدول والخرق للتفعيلة ولهذا يقول جون كوهن«إنّ الشّعر يكسر بطريقته الخاصة قوانين الخطاب»[1]، فالتكامل الحاصل بين موسيقى الإطار وموسيقى الحشو يتوزع بين الألفاظ والمعاني.

أما روي الأبيات فهو حائي والحاء من الأحرف الحلقية المهموسة حيث أتت مرفوعة على امتداد النسق الشعري للتعبر عن حالة الرفعة والعلو التي يلمسها الشاعر من الممدوح ، وتتكون القوافي من خمسة أسماء و تدل هذه الأسماء على الاستقرار والثبات والرسوخ ، كما تدل على ثبات قرارات الممدوح وعدم تغيرها، ويتجلى هذا في قوله:

فَمَنْ جَـارَاهُ مُنْقَطِـعٌ وَمَــنْ بَـارَاهُ مُفْتَضِـحُ [57/22]

لِيُهِنَّكَ أَنَّ سَعْيَـكَ فِي مَسَاعِي المجْدِ مُتَّضِحُ [57/23]

وَأَنَّكَ جُدْتَ إِذَا بَخِلُوا فَلَمْ تَخْسَرْ وَلاَ رَبِحُــوا [57/24]

وَمُنْغَلِقـًــا أُؤَمِّلُــــهُ بِيُمْنَ الشَّيْخِ يَنْفَسِخُ [57/29]

كما تتكون القوافي من خمسة (5)أفعال وهي تدل على الحركة لتعبر على أن الممدوح دائم الحركة قائم على توفير الأمن والمؤونة لدولته، وإشرافه على جيشه، حتى لا تمسّ دولته بسوء من أعدائه، وإذا رجعنا إلى الإطار الداخلي وخضنا في أعماق القصيدة من الناحية الدلالية نلاحظ أنّ حروف اللين تشكّل جزءا كبيرا في الإطار الدلالي خاصة الألف التي تكررت 21 مرة بينما الواو تكررت 10مرات ،والياء 14مرة وهذه الألف في انتصابها وقيامها واستقامتها ترسم حالة قيام الممدوح على من يحكمهم وتوفير لهم الأمن والرخاء والاستقرار، وأنّ خاصية الاستطالة في المدات توحي بفترة الاستراحة لدى الشاعر، الذي يبث هذه المدات عبر المقاطع لِيُدِلَّ بها على عظمة الممدوح، وأن مثل هذه العناية بصوت ألف المد « من شأنها أن تؤكّد حرص الشاعر

[1] – أحمد محمد ويس،الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2005، ص59

على تحقيق البطء الموسيقي في أشعاره، فإنّ هذا الصوت ..من أطول الأصوات في اللغة العربية»[1]،كما نرى أنّ الشاعر «كثّف من استخدام حروف المد وأنّ ذلك قد يتصل من قريب أو بعيد بالمعنى أو التجربة»[2]، وإذا نظرنا إلى الأبيات التالية:

فَمَـــنْ جَارَاهُ مُنْقَطِعُ وَمَنْ بَارَاهُ مُفْتَضِحُ [57/22]
وَأَنَّكَ جُدْتَ إِذَا بَخِلُوا فَلَمْ تَخْسَرْ وَلاَ رَبِحُوا [57/23]
وَكَـــانَ يُقَـالُ إِنَّهُـمْ إِذَا بَخِلَ الوَرَى سَمَحُوا [57/25]

فسنجد في البيت الأول أربعة حروف مد ،والحرف الخامس نشأ عن إشباع حرف الحاء، وفي البيت الثاني أربعة حروف، ضف إلى ذلك الإشباع، وفي البيت الثالث أربعة حروف بالإضافة إلى الإشباع فتصبح خمسة حروف مد في كل بيت «وهذا الكم الوفير من حروف اللين يجعل البيت غنائيا بطبعه»[3]، ولا يتوقف شيوع حروف اللين عند هذه الأبيات بل تمتدّ إلى كلّ أبيات النص الشعري مع تفاوت في العدد بين الأبيات، وتؤدّي بعض الحروف وظائف دلالية إيقاعية وهي موزعة عير الفضاء النصي، فبالإضافة إلى حروف المد فإن حرف الرّاء تكرر ست عشرة(16) مرة، وحرف الباء ثماني(8)مرات ،والتاء اثنتي عشرة(12) مرة ،والهاءأربع عشرة 14مرة، والنون ثلاث عشرة(13) مرة ،و الحروف التي تخدم مقصدية الشاعر هي (الهاء والسين والراء) ومعظم هذه الحروف مرتبطة بما يدل على رغبة الشاعر الجامحة في الخروج من دائرة الحزن والتّأثر التي خيمت عليه، ويؤكّد السياق هذه الرغبة، فقد ورد حرف الهاء مرتبطا بالانفصال والتباعد، وورد حرف الراء مرتبطا بالاضطراب والتوتر، بالإضافة إلى ذلك ورود المقاطع الطويلة التي تعدّ مناسبة لبعدي القصيدة الدلالي والإيقاعي، ونشأ إيقاع بطيء في الكلمات والحركات التي تبدو «متثاقلة كتثاقل "المد بالياء، والواو، والألف:إذ أنّ التلفظ بالمقطع

1 – حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني ،الدار الثقافية للنشر، القاهرة ط1، 1998، ص 57، 58
2 – المرجع نفسه، ص 61
3 – عصام شرتح ، جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل ، مرجع سابق، ص 152

الطويل يستغرق زمنا أطول من التلفظ بالمقطع المتوسط أو القصير، وهذا تابع لحالة الشاعر النفسية»[1]

وهو يريد بذلك التخلص من دائرة الحزن والتأثر والخروج إلى معلم جديد تستصيغه الآذان وتتلذّذ لرؤيته الأبصار.

وإذا تتبعنا المسار الإيقاعي في توزيع التفاعيل وتكاملها على مستوى النص لألفينا أنّ التّفعيلات متوازنة على مستوى الصدر والعجز بداية بالبيت الأول وانتهاءً بالبيت الأخير كقوله:مجزوء الوافر.

فَمَنْ جَارَا	هُمُنْقَطِعُ	وَمَنْ بَارَا	هُمُفْتَضِحُ
//0 /0/0	//0///0	//0 /0/0	//0///0
مُفَاعَلْتُنْ	مُفَاعَلَتُنْ	مُفَاعَلْتُنْ	مُفَاعَلَتُنْ
1	2	1	2

يتكامل النسق الشعري في هذا البيت من خلال التكامل الإيقاعي والصوتي الذي يكشف عن البنى الدلالية وهذا تبعا لانفعال الشاعر العميق، وقد أعطي التقسيم اللفظي بعدا صوتيا وإيقاعيا متميزا وذلك من خلال التناظر الحاصل بين ألفاظ الشطر الأول و ألفاظ الشطر الثاني، حيث كل لفظة في الشطر الأول تساوي اللفظة التي تقابلها في الشطر الثاني في كمية الأصوات، وفي عدد المقاطع ، والتفعيلة المنزاحة في الصدر تقابل المنزاحة في العجز والتفعيلة الصحيحة في الصدر تقابل الصحيحة في العجز على الترتيب فحدث التناسق بين التفعيلات،ومن ثَمَّ تحقق الترابط والانسجام واكتسب البيت معيار النصية.

وعند الرجوع إلى البيت نفسه.

[1] – عصام شرتح ، مرجع سابق ،ص154

نلاحظ المعادلة بين الشطرين، فاللفظة الأولى من الصدر (فمن) تشتمل على ثلاثة أصوات واللفظة الثانية (جاراه) تشتمل على خمسة أصوات، واللفظة الثالثة (منقطع)تشتمل على خمسة أصوات، وكذلك في الشطر الثاني ، فتكون المعادلة بين الشطرين كما يلي:

فَمَنْ = وَمَنْ

جَارَاه= بَارَاهُ

مُنْقَطِعُ = مُفْتَضِحُ

حقّق توزيع الألفاظ المتساوي تكاملا وتوازنا في النص الشعري على المستويات التالية: الصوتية، واللفظية، والدلالية جميعا في آن واحد.

ثالثا : **التكامل على المستوى النحوي:**

التكامل على المستوى النحوي هو تلاحم الجمل وترابط العبارات مع بعضها البعض لتعطينا نسيجا نحويا متكاملا مسبوكا ومحبوكا من العلاقات والتراكيب المحكمة والمترابطة برباط فني بداية بتكامل المفردات والجمل على مستوى شطري الأبيات، ونهاية بالتكامل على المستوى العام للنص .

يقول عبد القاهر الجرجاني: « اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها»[1]، فقول الجرجاني يشير إلى أهمية الترابط النحوي في النص، لأنّ بدونه تصبح الكلمات متراصة لا رابط بينها، وعلى هذا فإنّ كثيرا من الباحثين والنقاد يشيرون إلى أهمية التكامل والترابط والحبك النحوي في النصوص ومن هم محمد حماسة عبد اللطيف الذي يتحدّث عن هذا الترابط في قوله «يجب أن نكون على وعي بأنّ الكلمة في الشّعر لا تحمل معها معناها المعجمي فحسب، بل تحمل معها هالة من المترادفات

[1] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ،مرجع سابق، ص81

والمتجانسات، ولا تكفي الكلمات بأن يكون لها معنى فقط، بل تثير معاني تتصل بها من حيث الصوت أو المعنى أو الاشتقاق أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها، كما يقول رينيه ويلك وأوستن وارين، ويجب كذلك أن نكون على إدراك عالٍ لبناء القصيدة النحوي، وكيفية تآزر هذا البناء النحوي مع البناء الفني مع أنّه يصعب التفريق بينهما ، والعمل على إيضاح هذا التلاحم» فالبناء النحوي يكون مؤازرا للبناء الفني ويمشي معه جنبا إلى جنب حتى لانكاد نفرق بينهما والتلاحم الموجود بينهما، لأنّ «المعاني النحوية تمثّل جانبا خطيرا من جوانب البناء الفني لأية قصيدة فاختيار التعبير بالفعل مطلقا، واختيار الأفعال الماضية أو المضارعة المبنية للمعلوم أو المبنية للمجهول، أو اختيار الضمائر أو غيرها، وغيرها من الوظائف النحوية في داخل كل جملة – عند الكشف والتحليل —كل هذا يعمل على تشكيل العمل الفني، وإن بدا كل ذلك عفويا غير مقصود إليه»[1]

فالعلاقة التكاملية بين العبارات على المستوى النحوي كان لها الأثر البالغ حيث خلقت علاقة التواصل بين المبدع والمتلقي، وتحقّقت هذه العلاقة لتمكّن الشاعر من الصياغة الجيّدة للألفاظ والعبارات التي تميزت بالتناغم الحاصل بين الألفاظ داخل الجمل وكذلك لأنّ « القصيدة إثارة شعورية وعاطفية وفنية وفكرية معا قائمة على معيار لغوي»[2]

وحتى يتمكن الشاعر التأثير في المتلقي يجب أن يقوم «بالاختيارات اللغوية التي تستجيب للحالة التّأثيرية الذاتية والقادرة في الوقت نفسه على التأثير في المتلقي»[3]

فالجمل المتآلفة المتناسقة والمترابطة نحويا تفتح أفقا واسعا للمتلقي لتجذب انتباهه حيث تعتمد على الهندسة التركيبية النحوية في إيقاعها الفني، فيتحقق التكامل اللفظي بين الجمل وليس على مستوى الأبيات فحسب بل على مستوى النص برمته، لأنّ الشاعر « ينثر تحت

[1] – محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، مكتبة الزهراء ط1، 1992، ص102

[2] – المرجع نفسه، ص 103

[3] – محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013، ص71

مجهره الدقيق كل ما في مخزونه من ألفاظ اللغة وصيغها وعناصره الأخرى لينتقي منها بعفوية وحذق ومهارة في آن واحد ما يتلاءم مع رؤاه وأخيلته، وينسجم مع معانيه وصوره وإشعاعات فكره وخلجات وجدانه وكلّ ما يستشعر أو يستشف»[1]، فالشاعر يعمل دائما على اختيار الألفاظ التي تناسب رؤاه ويجمع كل ما لديه من أجل إحداث انسجام الألفاظ مع المعاني فإن لم يجد إلى ذلك سبيلا «سخّر حاسّته اللغوية وتعامل معها وكأنّها كائنات حية تتناسل وتنمو وتتكاثر فشقّق وولّد منها ألفاظا وصيغا وعناصر جديدة شابّة متوهّجة، أو نفخ فيها من روحه وبعثها بأرواح أخرى حية فاعلة نشطة، أو أفرغها من معانيها التقليدية المألوفة وشحنها بمعان ودلالات وإيحاءات متنوعة أخرى»[2]، فالمهارة اللغوية والحس المرهق والخيال الخلاّق لدى الشاعر تجعل منه أداة فعّالة في صنع اللغة الحية حيث يقوم على إلباسها«حللا مختلفة من خياله، وجعل لأصواتها وحروفها وحركات الإعراب فيها ظلالا موحية وألوانا وإشعاعات نابضة وإضاءات عاكسة ثرية، واتخذ من تعانقها وتجانسها أو تخالفها في عباراته المبتكرة ومن تلاقي أصواتها وتجاورحروفها وانعكاسات أجراسها و تموجات ظلالها وسائل لتحقيق أهدافه، وهكذا تنفجر طاقات اللغة الكامنة الخفية بين يديه وتتبلور وتتوالد وتتكاثر عناصرها . وبهذه الكيفية من التعامل مع اللغة تكون المعادلة الشعرية "استكشافا دائما لعالم الكلمة ،واستكشافا دائما للوجود عن طريق الكلمة»[3]

وقد تمكن الهمذاني من استثمار إمكاناته اللغوية والفكرية «في خلق هندسة تركيبية محكمة في جمله وتراكيبه الشعرية عن طريق تكامل الألفاظ وتفاعلها وموازاتها الصوتية المحكمة »[4]، فكانت قصائده قمة في التوازن الصوتي والتكامل النحوي على نحو قوله في قصيدة سقى الله نجدا: [الطويل]

---

[1]- أحمد محمد معتوق، الشعر، الغموض، ولغة المجاز، في مجلة جامعة أم القرى،مج 16، ع 28، ص971، 972

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[3] – نفسه، الصفحة نفسها

[4] – عصام شرتح ، جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل، مرجع سابق، ص 157

1- سَقَى اللهُ نَجْدًا كُلَّمَا ذَكَرُوا نَجْدَا وَقَــلَّ لِنَجْــدٍ أَنْ أَهِيمَ بِهِ وَجْــدَا [66/1]

2- طَرِبْـتُ وَهَاجَتْـنِي شَمَالٌ بَلِيلَةٌ وَجَدْتُ لِمَسْرَاهَا عَلَى كَبِدِي بَرْدَا [66/2]

3- وَيَا حَبَّذَا نَجْدُ وَبَرْدُ أَصِيلِهِ وَعَيْــشًا تَرَكْنَــاهُ بِسَاحَتِــهِ رَغْدَا [66/3]

تقع هذه القصيدة في ثمانية وثلاثين بيتا، غلب عليها استعراض مآثر الممدوح إبراهيم بن أحمد يقول الطرابلسي:« مضان الأسلوب هي في الجانب المتحول عن اللغة، والمتحول عن اللغة في الكلام عديد الأشكال قد يكون تحولا عن قاعدة نحوية أو بنية صرفية أو وجهة معنوية أو في تراكيب جملة، كما قد يكون التحول عن نسبة عامة في استعمال الظاهرة اللغوية في عصر من العصور أو يكون بشحنة دلالية خاصة أو بفقر خاص يلحق الظاهرة اللغوية في نوع من النصوص دون آخر أو في نوع من الأغراض دون آخر، كما يكون التحول باندثار الظاهرة اللغوية حيث ينتظر ظهورها »[1]

ما يفهم من قول الطرابلسي أن التحول يخلق توترا يتعارض مع المفردات التي تشحن بطاقة إيحائية من الدلالات التي تتجاوز في بعض الأحيان الدلالات المعجمية.

ومن خصائص التحول عند الهمذاني اعتماده بنية السؤال« لأن السؤال عندما يبرز في مقدمة النص الشعري يقود بنية العبارة للانطلاق في دينامية التخييل وفورية التواصل مع المتلقي، وهو يمثل دائما الذروة المدببة المسنونة للموقف الشعري»[2]، وامتياز السؤال بظاهرة التحول فإنه يسهم في تحرير الجمل وطلاقها «من سجن التقرير أو الثبات»[3]. ويزيد في شحن الخطاب الشعري بالدلالات عندما يتكرر في متتالية جمالية كما في قصيدة إلى ابن قاضي هراة التي نمثل لها بهذه الأبيات [الوافر].

أَأَنَ قَدْحُ الصِّبَا فِي الأُفُقِ نَارًا تَرَكَتْ الجَفْنَ مُخْضَلَّ السَّحَابِ [36/3]

أَأَنَ سَجْعُ الحَمَامِ طَرِبْتَ وَجْدَا وَعَـادَتْـكَ العَـوَائِدُ مِنْ رَبَابِ [36/4]

[1]- محمد الهادي طرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص 11

[2]- ظواهر أسلوبية عند بدوي الجبل، مرجع سابق، ص 154

[3]- المرجع نفسه، ص 154

أَوَجْــدًا سَــرْعٌ هَــذَا وَاكْتِئَابَا حَلَفْــتُ لَتُوكِلَــنَّ بِغَيْرِ نَابِ [36/5]

أَلَمْ أُنْذِرْكَ عَــنْ طَلَبِ الصَّبَايَا أَلَمْ أُخْبِرْكَ عَنْ نَكْدِ التَّصَابِي [36/6]

حَيَاءَكَ يَا حَمَامُ وَبَعْــضَ هَــذَا لَعَلَّ جَمِيعَ مَا بِكَ بَعْضُ مَابِي [36/7]

أَلَيْسَ الشَّيْبُ أَغْــزَانِي جُيُــوشًا فَآبَتْ بالسَّبَايَا مِــنْ شَبَــابِي [36/9]

أَلَيْسَ الدَّهْــرُ غَبْرَ فِي عَــذَارِي بِوَفْدَيْــهِ وَذَلِكَ مِــنْ مُصَــابِي [36/10]

يمثل السؤال في هذه الأبيات المرجعية الأساسة للتحوّل، من خلال التحكّم في البنية الدلالية ونظام الجمل وذلك عن طريق التكرار المتوالي لصيغة السؤال (أأن – أليس) حيث يسهم في تفجير طاقة الحركة في المشاهد والأصوات من خلال كسر الرتابة والتقرير والسكون ونوضّح ذلك في قوله:(أأن قدح الصبا؟- أأن سجع الحمام؟- أوجدا سرع هذا؟- ألم أنذرك؟)، حيث تتكرر صيغة السؤال بنفس الأداة وهي الهمزة للدلالة على الضربات المتوالية كالصرخات المدوية أي آن أوان اشتعال الشوق في الأفق إلى الأمير، وآن الأوان أن أنظم قصيدة في مدح الأمير ابن قاضي هراة إيقاعها كسجع الحمام وموسيقاها كموسيقى الرباب، ثم يعود فيقول:

حَيَاءَكَ يَا حَمَامُ وَبَعْضَ هَذَا لَعَلَّ جَمِيعَ مَا بِكَ بَعْضُ مَابِي

ولعل الشاعر جاء بلفظ الحمام لأن الحمام يرمز إلى السّلم السلام ويضرب به المثل في الأمن والصيانة، والبيت بتقنية التحول وبإيقاعه الهادئ من أنضج إيقاعات المدح التي تستولي على قلب الممدوح فيهب بالعطايا للشاعر .

والجدير بالذكر أن التكامل على المستوى النحوي يتطلب من الباحث الوقوف على البنيات التركيبية التي تغدو الواحدة منها بمثابة المفتاح أو القفل الذي لا يتسنى للباحث ولوج النصّ إلا به وذلك بدراسة التراكيب المتواترة وتفاعلها مع بعضها وارتباطها وفق نظام محكم ومن ذلك يتمكّن من استكشاف أواصر التكامل للمركبات النحويّة التي تم إبداعها لحظة المخاض الشعريّ بفضل حساسيته الشعريّة المرهفة ومهارته اللغويّة الفذّة.

ونمثل لهذا النوع من التكامل على المستوى النحوي بمايلي: [الطويل]

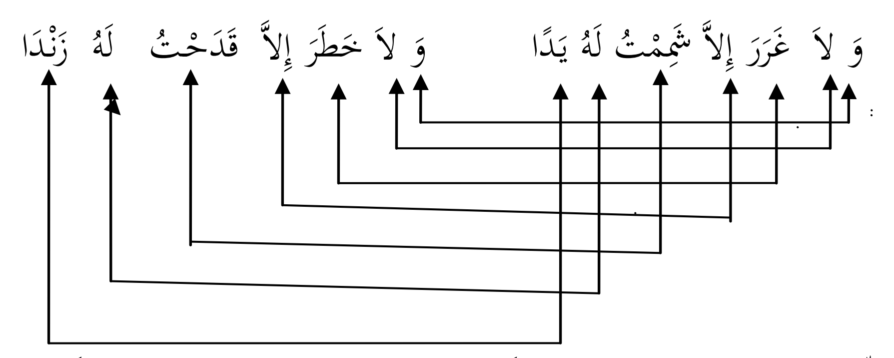
وَلاَ غَـرَرٌ إِلاَّ شَمِمْـتُ لَـهُ يَـدًا   وَلاَ خَطَـرٌ إِلاَّ قَدَحْـتُ لَـهُ زَنْـدَا [66/10]

يُحَكِّـمُ إِلاَّ فِي مَحَارِمِـهِ النَّـدَا   وَيَعْمَـلُ إِلاَّ فِي مَكَارِمِـهِ القَصْدَا [67/23]

فَـلاَ أَمَلِـي أَعْيَا وَلاَ صَارِمِي نَبَا   وَلاَ مُنْزِعِي أَشْوَى وَلاَ مَطْلَبِي أَكْدَى [67/27]

فَلَوْكُنْتَ غَيْثاً لَمْ يَشُمْ بَرْقَ خَلَب   وَلَـوْ كُنْـتَ بَحْـرًا لَمْ يَزَلْ أَبَـدًا مَـدًّا [67/28]

ما نراه في هذه الأبيات هو التكامل على المستوى النحوي، مما يحيلنا إلى الانسجام الحاصل فيه بداية من البيت الأول



إنّ هذه الهندسة الصوتيّة المحكمة في كلّ بيت بشطريه كفيلة بتكامل البنيات النحويّة وتفاعلها وتلاحمها وتناسقها، فإذا حلّلنا هذا البيت وجدنا أنّه يتركب من مركبات اسمية ومركبات فعلية متناسقة مولّدة بذلك تناظرا مثيرا بينهما (ولا غرر= ولا حضر)، (إلا شممت= إلا قدحت)، (له يدا= له زندا).

ولّد هذا التناظر بين الألفاظ حبكا عضويا محكما بين الشطرين مما أدّى إلى ترابطهما وتلاحمهما.

التركيب النحوي على مستوى الشطر الأول.

ولا   غرر   إلا   شممت   له   يدا

واو الابتداء + حرف نفي لا عمل له + مبتدأ+أداة حصر+فعل ماض+فاعل +جار ومجرور+مفعولا به

الشطر الثاني

و لا حضر إلا قدحت له زندا

واو الابتداء + حرف نفي لا عمل له + مبتدأ +أداة حصر +فعل ماض+فاعل+جار ومجرور+مفعولا به.

فالشطران متوازيان نحويا ومتلاحمان وهذا التلاحم في التركيب على مستوى الشطرين يثبت صفات الممدوح، وكان الشاعر يعمل على توحيد المركبات النحويّة حتى يكون«البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأنّ الكلمة بأسرها حرف واحد»[1]، إذ يجنح الشاعر إلى تحقيق التكامل عن طريق التوازي بالتناظر.

ومن أشكال التكامل أيضا ما يتوافر في القصائد من جمل شرطية نشعر إزاءها بالتكاملات النحوية كما في قوله: [الكامل]

1- وَإِذَا الـزَّمَـانُ أَتَى بِأَسْــوَدَ وَاقِفٍ مِنْ خَطْبِهِ فَاطَّلَعَ بِأَبْيَضَ مَاضِ [91/2]

2- وَإِذَا غَنَيْـتَ وَلَمْ تَصِـلْ رَحِمًا وَلاَ جَـــارًا فَلاَ سَلِمْـتَ مِنَ البَرَاضِ [91/4]

3- وَإِذَا رَأَيْــتَ اللهَ خَـصَّ عِصَابَةً بِكَــرَامَـةٍ مَحْمُــودَةِ الأَعْـرَاضِ [91/7]

4- فَاعْلَـمْ بِأَنَّ اللهَ لَمْ يَغْلَــطْ وَلَـمْ يُسْــرِفْ وَأَنَّ اللهَ أَعْــدَلُ قَـاضِ [91/8]

5- وَمَــتَى أَشَـاءُ رَتَعْتُ فِي أَيَّامِكُمْ مَــابَيْنَ غُـــدْرَانٍ وَبَيْنَ رِيَــاضِ [91/14]

6- إن لم أنس يوم الزنج من أيامكم فخلا إذن جسمي من الأعراض [92/26]

7-وَلَـوْ أَنَّ مَـا أَعْطَيْتَنِيــهِ سَلَبْتَــنِي لَوَجَـدْتَنِي مَــاءً عَلَـى رَضْـرَاضِ [92/28]

جاء الشرط في البيتين الأول والثاني في قالب تركيبي واحد وهذا يعني أنّ الشرط جاء في الشطر الأول والجواب جاء في الشطر الثاني كما في مايلي:

وإذا الزمان أتى بأسود واقف

التكامل على مستوى أداة الشرط وفعل الشرط

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين ، ص 50، 51

وإذا غنيت ولم تصل رحما ولا

من خطبه فاطلع بأبيض ماض

على مستوى جواب الشرط في الأعجاز ــــــــــــــ جاراً فلا سلمت من البرّاض

أما في البيت الثالث فإنّ الجواب في البيت الذي يليه يرجع لاختيارات الشاعر

وَإِذَا رَأَيْتَ اللهَ خَصَّ عِصَابَةً بِكَرَامَةٍ مَحْمُودَةِ الأَعْرَاضِ ←── الشرط

فَاعْلَمْ بِأَنَّ اللَهَ لَمْ يَغْلَطْ وَلَمْ يُسْرِفْ وَأَنَّ اللهَ أَعْدَلُ قَاضِ ←── جواب الشرط

أما في بقية الأبيات فقد غير الشاعر في أدوات الشرط فاستعمل(متى، وإن)، غير أن جواب الشرط في البيت الخامس وقع في الصدر وجواب الشرط في البيت السادس وقع في العجز وهو كما يلي :

ومتى أشاء ←── شرط

رتعت ←── جواب الشرط

إن أنس يوم الزنج من أيامكم ←── شرط

فخلا إذن جسمي من الأعراض ←── جواب الشرط

أما البيت السابع فيشتمل على شرط غير جازم بـ لو ، ولكن حدث تكامل في الشطرين .

ولو أنّ ما أعطيتنيه سلبتني ←── شرط

لوجدتني ماءً على رضراض ←── جواب الشرط

ولكن الأمر الطريف في هذه الظاهرة النحوية يتمثل في تقديم جواب الشرط على فعل الشرط في بعض أبيات الديوان لأنّ من النحاة من يرى «إذا تقدم دليل الجواب تعين أن يكون فعل الشرط ماضيا، ولا يجوز أن يكون غير ماض إلا في الشعر »[1]، ومثال ذلك في البيت التالي: [الطويل]

[1]– محب الدين محمد بن يوسف بن أحمد ناظر الجيش شرح النسهيل المسمى تمهيد القواعد بشرح تسهيل الفوائد ، تح: أحمد فاخر وجابر محمد البرارجة وآخرون، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة ،ج9، ص79

تَزُرْ مَلِكًا يُعْطِي الجَزِيلَ إِذَا صَحَا   وَيَضْرِبْ هَامَاتِ المُلُوكِ إِذَا شَدَّا [67/22]

فجملة (يعطي الجزيل) هي جملة جواب الشرط للشرط الموجود في الصدر(إذا صحا)

وجملة (ويضرب هامات الملوك) هي جواب الشرط للشرط الموجود في العجز(إذا شدّ)

وقد أجاز المازني تقديم الجواب على الشرط إذا كان فعل الجواب مضارعا[1]، وهناك من نحا منحى المازني في تقديم الجواب على الشرط لأنه يرى «أنّ الجزاء هو المقصود والشرط قيد فيه وتابع له فهو من هذا الوجه رتبته التقديم طبعا ولهذا كثيرا ما يجيئ الشرط متأخرا عن المشروط ، لأنّ المشروط هو المقصود وهو الغاية والشرط وسيلة، فتقديم المشروط هو تقديم الغايات عن وسائلها وتقديم الغاية على وسيلتها أقوى»[2]

وإذا رجعنا إلى الأبيات الثلاثة الأولى من الأمثلة السابقة وجدنا أنّ ظاهرة التكامل في الجمل الشرطية التلازمية أنّ الجواب فيها جاء جملة فعلية مرتبط بالفاء في تركيبها جميعا.

ومن الانزياحات في اللغة العربية تقديم الاسم على فعل الشرط كما في قوله:

وَإِذَا الزَّمَانُ أَتَى بِأَسْوَدَ وَاقِف   مِنْ خَطْبِهِ فَاطَّلَعَ بِأَبْيَضَ مَاضِ [91/2]

والفائدة من التقديم التّأكيد والفاعل هو المقصود، وكذا يعمل التقديم هنا على تعميق دلالة المركب الشرطي وخلق نوع من التوازن مع الجواب في الجانب الفني .فالشرط وجوابه أشبه بالدارة الكهربائية المغلقة حيث تفتتح دلالتها بفعل الشرط وتغلقها بفعل جواب الشرط ، والفاء الرابطة للجواب بمثابة قناة الاتصال بين الشرط والجواب .

وفي هذه القصيدة أبيات تحقّق فيها التكامل عن طريق التوازي القائم بين الشطرين ومثال ذلك قوله: [الطويل]

فَلاَ أَمَلِي أَعْيَا وَلاَ صَارِمِي نَبَا   وَلاَ مُنْزِعِي أَشْوَى وَلاَ مَطْلَبِي أَكْدَى[67/27]

فالتوازي قائم بين الشطرين حيث يتضمن كل شطر جملتين اسميتين مكونتين من

[1] – مجلة جامعة الطائف، مج1، ع2، مطابع السروات بجدة، ص176

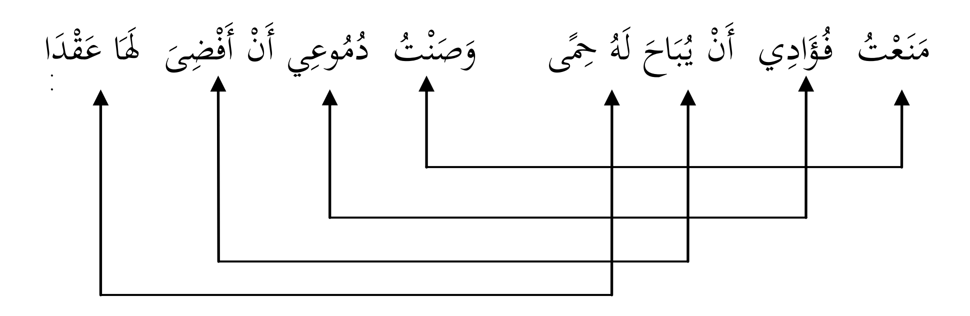
[2] – المرجع نفسه، ص181

(لا النافية للجنس+اسم لا + خبر لا + عطف +لا +اسم لا+ خبر لا).

إذ كل شطر يتخلّله زوجين تركيبيين متكاملين من الناحية الدلالية، ومتعادلين في الإسناد والوظيفة النحوية؛ إذ يقوم التكامل في « البيت الواحد على هندستين نحويتين مميزتين»[1]، حيث تكررت هذه الهندسة النحوية مرتين في الشطر الأول ومرتين في الشطر الثاني فهي متوازنة و متوازية في بنائها وعلاقة إسنادها ويمكن تقسيم البيت على مستوى الشطرين كالآتي:

فلا أملي أعيا / ولا صارمي نبا ولا منزعي أشوى / ولا مطلبي أكدى

ويبقى البيت محتفظا بظاهرة التوازي والإسناد وهذا التوازي موصول بين الصدر والعجز وكأنهما بنية نحوية متكاملة ومتلاحمة ، لأن«النسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة:في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة، وأخيرا في مستوى تنظيم وترتيب تآلفات الأصوات والهياكل التطريزية، وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا في الآن نفسه.إنّ القالب الكامل يكشف بوضوح تنوّعات الأشكال والدلالات الصوتيّة والنحويّة والمعجمية »[2]، والبيت التالي قمة في«التوازي والتكامل والتعادل التركيبي بين الشطرين (نحويا وإيقاعيا، ودلاليا)»[3]، حيث حافظ الشاعر فيه على التلاحم والتوازي النحوي لقوله:



[1] – جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل ،مرجع سابق، ص133

[2]– رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص106

[3] – جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل ،مرجع سابق ، ص133

تبرز خاصية أخرى في التكامل وهي التعادل التركيبي بين الشطرين وذلك من خلال تقسيم البيت إلى بنيات متوازية متعادلة في النسق التركيبي وهي كالآتي:

(منعت=صنت)(فؤادي=دموعي)(أن يباح=أن أفضي)(له حمى=لها عقدا)،فخلق لنا «أزواجا تركيبية متناسقة تنضوي تحت قالب متوازن ومتكامل وكأنّنا أمام مهندس يهندس التراكيب ويوازنها، فلا تنبو كلمة عن كلمة، ولا جملة عن جملة، الكلّ في توازٍ وتساوٍ إلى أبعد حد»[1].

كما في قوله: [الطويل]

1- وَلاَقَفْـرَةٌ إِلاَّ وَأَمْسَيْتُ صِلَّــهَا   وَلاَ حَضَــرٌ إِلاَّ وَظَلْـتُ لَـهُ وَفْـدَا [66/11]

2- بَهْمَةُ مُسْتَحْلٍ مِنَ المِجْدِ مَـــرَّةٌ   وَعَزْمَةُ مُسْتَدْنٍ مِنَ الشَّرَفِ البُعْـدَا [66/13]

3- أَعِرْنِي يَدًا تَهْمِي دَنَانِيرَ فِي النَّدَا   كَمَا تَنْثُرُ الأَغْصَانُ يَوْمَ الصِّبَا وَرْدَا [67/31]

4- أَعِــرْكَ ثَنَــاءً لاَ تَغِـبْ وُفُــودُهُ   كَمَا تَنْثُرُ الأَمْطَارُ فَوْقَ الرُّبَى بَرْدَا [67/32]

عند ملاحظتنا هذه الأبيات ألفينا أنها متكاملة إمّا على مستوى التركيبي الشطري، وإمّا على مستوى التكامل النحوي بين الشطرين ،ففي البيت التالي:

وَلاَقَفْرَةٌ إِلاَّ وَأَمْسَيْتُ صِلَّهَا   وَلاَ حَضَرٌ إِلاَّ وَظَلْتُ لَهُ وَفْدَا

الشطران متكاملان بالوحدات النحوية المتناظرة إمّا في الزمن الماضي (أمسيت=وظلت) وإما في المركبات الاسمية الأخرى(قفرة= حضر)(صلها= وفدا)،حيث انعكس هذا التناظر على ضمير المتكلم المتصل بالفعل أمسيت والفعل ظلت وعلى هذا تتدعم ظاهرة التكامل بين الشطرين من خلال التناظر الحاصل في البيت.

ومن مواطن التكامل والانسجام من ناحية التركيب، هناك الطريف المعجب في هذه الظاهرة وهي ظاهرة التكامل القائمة بين شطري بيت متتاليين كما في قوله:

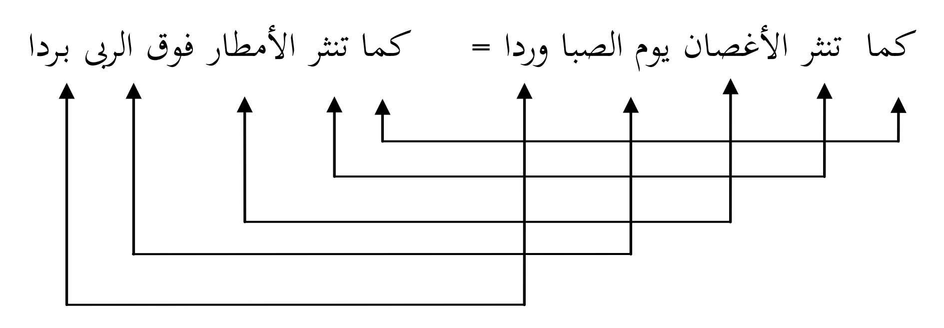
أَعِرْنِي يَدًا تَهْمِي دَنَانِيرَ فِي النَّدَا   كَمَا تَنْثُرُ الأَغْصَانُ يَوْمَ الصِّبَا وَرْدَا

أَعِرْكَ ثَنَاءً لاَ تَغِبْ وُفُـــــودُهُ   كَمَا تَنْثُرُ الأَمْطَارُ فَوْقَ الرُّبَى بَرْدَا

---

[1] – المرجع السابق، 133

الشطر الثاني من البيت الثالث يتكامل مع الشطر الثاني من البيت الرابع من حيث البنى النحوية ومن حيث الإيقاع.



سعى الشاعر إلى تحقق هذا التوازي على صعيد الشطرين الأخيرين من البيتين الثالث والرابع على مستوى التركيب الشطر الأول: كما+فعل +فاعل+ ظرف+ مضاف إليه+مفعولا به.

والشطر الثاني: كما+فعل+ فاعل+ ظرف +مضاف إليه+مفعولا به.

فالشطران متكاملان في دورتهما التركيبية والدلالية لأنّ الممدوح عندما يعر الشاعر يدا تحمل دنانيرا فإنّ هذه اليد شبيه بالأغصان التي تنثر الورد وهذا يقودنا إلى القول:« إنّ إبداعية أي نص أدبي لا يفسّرها إلا الاهتداء إلى النموذج الأسلوبي الثاوي وراء بنيته الصياغية، والذي يستصفى من خلال مراتب البناء، بدءا بالأصوات والمقاطع، والألفاظ، وختاما بالمضامين الدلالية، بعد المرور بالتراكيب النحوية المتعاقدة والمتكاملة فيما بينها لكشف المفاصل والمداليل، والقنوات، والبنى النحوية، التي يؤسّسها التركيب الشعري»[1]

فالتكامل الحاصل في هذا النص لم يقتصر على المستوى النحوي فحسب، بل شمل المستوى الدلالي أيضا، وهذا يقودنا إلى القول أنّ التكامل على المستوى النحوي له تأثير كبير في تعميق الدلالة وتوجيهها الوجهة الصحيحة، وذلك بتقريبها إلى القارئ، وفك شفراتها.

رابعا:التكامل على المستوى الدلالي:

ويقصد به التكامل والتآلف بين الأبيات لتكوّن نسيجا فنيا محبوكا من بداية القصيدة إلى نهايتها، والمعلوم أنّ أي نصّ أدبي محكوم بسياق و التكامل فيه قد يرتبط بسياقات خارجية أو

[1] – جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل، مرجع سابق، ص135

بالمؤلّف وما يحمله من رؤى أيديولوجية وخلفية ثقافية، وتقوم البنية الدلالية عند الهمذاني على مكونات متنوعة وعميقة تنبئ بتكامل جزئياتها إلى رؤية شخصية، فالتكامل الدلالي لا ينفصل ولا ينفصم على التكامل النحوي فكلّ منهما يرتبط بالآخر ارتباطا وثيقا، والكشف عن الدلالة داخل النصّ لا تكون من طرف الشاعر، بل تكشف من طرف المتلقّي، تقول نبيلة إبراهيم:

« إنّ المعنى في النص الأدبي، لا يتكوّن من موضوع محدّد، بل هو– في حدّ ذاته– عملية مستمرة ومصاحبة لتجربة القارئ المتطورة مع النص ... وبناء على هذا، فإنّ القارئ لا يبحث عن معنى ، بل عن تفسير موجه للمعنى، ولكي يصل القارئ إلى مرحلة التفسير فإنّه يجري عمليتين أساسيتين :العملية الأولى هي صياغة المعنى في إطار تكوين النص، والعملية الثانية هي تحويل المعنى إلى أفكار تقبل المحاورة،كما لو كان المعنى غير محدود وواضح في ذاته . وبذلك نقترب من جوهر العملية الجمالية »[1]

فالبحث عن التكامل على المستوى الدلالي يقوم على الافتراضات التي تستمد من الدراسة اللغويّة وعلم الدلالة ومن هذه«الظواهر الدلاليّة أنّ الرصيد الذي يختزنه معجم اللغة ما له مجموعة دوال تواضعت عليها اللغة في أصل النشأة، فكلّ دال له مدلول واحد»[2]، ولذلك يجب على المتلقّي أن يكون حاضر البديهة حضورا بيّنا في العمليّة الإبداعيّة وأن يكون على وعي وإدراك تام للعلاقات التركيبيّة المتناثرة في الأبيات وكذا الروابط النصيّة على امتداد النسق الشعريّ من بدايته إلى نهايته « لأنّ القارئ لم يعد مجرد مستقبل أو متلقّ، وإنّما تتمثّل القيمة الحقيقيّة في العمل الإبداعيّ من خلال المشاركة بين المبدع والمتلقّي في لحظة توحّد وجوديّ»[3]

ويعتبر التكامل على المستوى الدلاليّ عند الهمذاني مدخل للولوج إلى عالم النصوص الشعريّة التي تعتبر فضاء متكاملا على جميع المستويات التعبيريّة، إلى درجة يمكن أن نقول عنها

[1] – المرجع السابق ، ص164

[2] – محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، مكتبة لبنان ناشرون ،ط1، 1994، ص220

[3]– المرجع نفسه، ص239

إنها فسيفساء أو لوحات تشكيلية لفنان، فالواقف عليها يحسّ وكأنه أمام نسيج شعريّ متلاحم الأجزاء، وأمام كثافة من الدلالات المتداخلة والمتفاعلة فيما بينها والمشكّلة للنصوص.

ونمثل لهذا النوع من التكامل على المستوى الدلاليّ بقصيدة (خلقت كما ترى) [الوافر]:

1- خُلِقْتُ كَمَا تَرَى صَعْبَ الثِّقَافِ أَرُدُّ يدَ المعانــدِ في الخـــلافِ [102/1]

2- وَلِي جَسَــدٌ كَـوَاحِـدَةِ المَثَانـي لَـهُ كَبِــدٌ كَثَالِثَــةِ الأَثَافِــي [102/2]

3- هَلُــمَّ إِلَــى نَحِيـفِ الجِسْـمِ مِنِّي لِتَنْظُـرَ كَيْـفَ آثَارُ النِّحا فِ [102/3]

4- أَلَمْ تَــرَ أَنَّ طَائِشَــةً لَظَــاهَــا نَتِيجَةَ هَذِهِ القُضْبِ العِجَافِ [102/4]

5-صَحَبْتُ الدَّهْــرَ قَبْل نَبَـاتِ فِيهِ فلا تغرُرْكَ حافيــةَ الغـدافِ [102/5]

6- نَزَلْــتُ مِــنَ الزَّمَــانِ وَمِنْ بَنِيهِ عَلَى غُصْنَينِ مِنْ شَجَرِ الخِلاَفِ [102/6]

7- فَلَــمْ أَصْحَــبْ عَدُوًّا فِي صَدِيقٍ وَلَمْ أَشْرَــبْ ذِغَافًا فِي سِــلاَفِ [103/7]

8- وَلَـمْ أَرَ غَيْرَ مُعْتَنِقِــينَ وَجْـــدًا وَبَيْنَهُــمَا خِــلاَفٌ فِي غِـلاَفِ [103/8]

9-عَلَى شَفَتَيْهِــمَا ضَحِــكُ التَّهَانِي وَفِي كَبِدَيْهِــمَا وَخْــزُ الأَثَافِي [103/9]

10- وَلَوْ شَاءَ الزَّمَانُ قَــرَارَ جَاشِــي لأَسْمَعَنــي نِدَاءَ أَخٍ مُصَــافِ [103/10]

لقد لفت انتباهنا في هذه القصيدة تكامل عنوانها (خلقت كما ترى) مع مضمونيها الفخري والمدحي، حيث ابتدأ الشاعر قصيدته بالفعل (خلقت) الذي يدلّ على الافتخار بنفسه أنّه صعب الخصومة وصعب المراس، ثم أردفه بالفعل ترى مسندا إليه الفاعل المستتر، وقد أفرز الشطر الثاني صورة فنية جمالية في قوله :أرد يد المعاند في الخلاف، لأنّ في الحقيقة اليد لا ترد بل الجسم هو الذي يرد، فالفعل أردّ جيئ به هنا للدلالة على القدرة والقوة، وهكذا يتكامل البيت الأول مع البيت الثاني دلاليا لاحتواء البيتين على كلمات تنم على القوة والشجاعة مثل(صعب الثقاف، أرد يد المعاند، لي جسد كواحدة المثاني، له كبد كثالثة الأثافي)، وتتدفق أكثر مؤشرات الفخر الدالة على القوة والقدرة على امتداد الأبيات، وتتكامل الأشطر والأبيات في إظهار دوال الفخر والمدح .

ونلاحظ في البيت الثالث اسم فعل الأمر "هلمّ" الدال على الإقبال والإتيان، فالشاعر يدعو إلى الإقبال للنظر إلى ما أنحف منه، إنّها رسالة كلامية تحمل مشاعر الإنسان النحيف، لكن رغم هذه النحافة إلا أنّه يتميز بالقوة، وعلى هذا النحو فإنّ البيت الثالث يتكامل مع الرابع في الدلالة على ماهية النحاف وهذا ما يؤكّده قوله:

أَلَمْ تَرَ أَنَّ طَائِشَةً لَظَاهَا نَتِيجَةَ هَذِهِ القُضْبِ العِجَافِ

وفي البيت الخامس تتوجه الدلالة إلى الصورة الاستعارية (صحبت الدهر) و تتضافر هذه الصورة مع الصورة التي تليها في البيت السادس (نزلت من الزمان) فالصورتان في إطارهما العام شيقتين حيث جعل الشاعر الأمور المعنوية المحسوسة بواسطة الاستعارة أمورا مجسدة ملموسة، وذلك بمصاحبة الدهر وكأنّ الدهر إنسان، ونزوله من الزمان وكأنّ الزمان مكان عال وهذ ا لجعل القارئ أمام قراءات كثيرة وأمام تخريجات عديدة ليؤكّد في البيت السابع صحبته للزمان وينفي صحبة الإنسان كما ينفي شربه للسموم الموجودة في الخمر، وحتى الذين بينهم حب فهم في خلاف مستمر و يظهر هذا الحب على الشفاه فقط لكن في الباطن كل منهم يحمل للآخر أحقادا وضغائن، و يتكامل البيتان الثامن والتاسع بوجود المفردات الدالة عل الحقد والكراهية من مثل (خلاف، في كبديهما وخز الأثافي)، ويمكن أن نمثل لهذا التكامل بما يلي:

وَلَمْ أَرَ غَيْرَ مُعْتَنِقِينَ وَجْـــدًا وَبَيْنَهُمَا خِلاَفٌ فِي غِلاَفِ

عَلَى شَفَتَيْهِمَا ضَحِكُ التَّهَانِي وَفِي كَبِدَيْهِمَا وَخْـزُ الأَثَـافِي

اختار الشاعر المفردات التي تنتمي إلى حقل الإنسان والموجودات محاولا تكثيف الصور والمفردات التي تثير الحقد، والكراهية فتتعمق الدلالة في ذهن المتلقي، وكأنّ الشاعر يضع المتلقي في خضمّ هذه التجربة الشعرية التي تجرّه إلى احتمال التّأويل وهذا إذا تعدّت المفردات والصور إلى دلالات عميقة، وهذا ما يجعلنا نشيد بالهمذاني وننوّه به ونضعه موضع الشعراء المتمرسين الحاذقين الذين أجادو وأبدعوا، وهكذا تتكامل جميع الأبيات على المستوى الدلاليّ

في تعميق الصور والدلالات سواء الدلالة الدّالة على الفخر بنفسه أو الدّالة على الممدوح كما في قوله:

وَأَمْدَحُ مِنْ قريضي الشّعرِ عُودًا   **جنيتُ** لهُ الحوافرَ بِالخِفَافِ [103/20]

وَزِيرُ الشَّرْقِ **أَنْبَتَّ** لِي جَنَاحًــا   عِقَابِي القَوَادِمِ بِالخَوَافِــي [103/21]

فَطِرْتُ وَمَنْ **يُمْسِ** بِجَنَاحٍ مِثْلِي   يَطِــرْ. وَالعُودُ أَحْمَدُ والتَّلاَفِي [103/22]

وَأَنْزَلَــنِــي جِــوَارَ الأَزْدِ ليثًا   **وَلَقَانِي** نَصِيبًا فِي انْصِرَافِ [103/23]

تتكامل المنظومة الدلالية في هذه الأبيات، وتتجانس الصيغة الفعلية بين الماضي والحاضر، إذ يستعمل الشاعر الفعل المضارع في الشطر الأول، ويعقبه بالفعل الماضي في الشطر الثاني، مثل (أمدح، جنيت) وفي المقابل يستعمل المضارع في الشطر الأول ويردفه بالمضارع في الشطر الثاني مثل(يمس، يطر) وهذا الاستعمال هو «عنصر في التعادل النحوي، بمعنى: أنّ الفعل المضارع في الشطر الأول يدخل في علاقة تركيبية تكامليّة مع مثيله في الشطر الثاني عن طريق تعادلهما النحوي »[1]، وما نلاحظه في البيت الأخير استعمال الشاعر لموقع التشابه في بنية البيت الشعري، حيث استعمل الفعل الماضي في بداية الشطر الأول، وأردفه بالماضي في بداية الشطر الثاني، والثاني يحيل القارئ على الأول بواسطة التماسك والترابط والتكامل بينهما، فهذا يدخل في التعادل النحوي كما أشرنا آنفا، وهكذا تتكامل جميع الأبيات على المستوى الدلاليّ لتجعل النصّ نسيجا هندسيا متكاملا على جميع المستويات، انبثقت عنه دلالات كثيرة، شكّل من خلالها التماسك لحمة متكاملة لا يحسّ إزاءها المتلقّي بانفصال الأبيات عن بعضها البعض، فالأبيات كلها متلاحمة متضافرة تخدم بعضها البعض على المستوى الدلالي في الإطار العام للنصّ.

[1] – جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل ، مرجع سابق، ص139

المبحث الثاني:التنسيق:

ورد في لسان العرب :النسق من كلّ شيئ: ما كان على طريقة نظام واحد ، والتنسيق :التنظيم– والنسق:ما جاء من الكلام على نظام واحد[1]

تحدّث القدماء عن هذا المصطلح لما له من قيمة جماليّة مؤثّرة في بنية الخطاب حيث قال ابن الأصبع المصري :«حسن النسق من محاسن الكلام، وهو أن تأتي الكلمات من النثر والأبيات من الشعر متتاليات، متلاحمات تلاحما سليما مستحسنا، لا معيبا مستهجنا، والمستحسن من ذلك أن يكون كلّ بيت إذا أفرد قام بنفسه، واستقلّ معناه بلفظه، وإن ردفه مجاوره صار بمنزلة البيت الواحد، بحيث يعتقد السامع أنّهما إذا انفصلا تجزّأ حسنُهما، ونقص كمالُهما، وتقسم معناهُما، وهما ليسا كذلك، بل حالُهما في كمال الحسن وتمام المعنى مع الانفراد والافتراق كحالهما مع الالتئام والاجتماع»[2]، وقد أتى بشاهد من القرآن الكريم هو قوله تعالى:" وَقِيلَ يَا أرضُ ابْلَعِي مَاءَكِ ويَا سَمَاءُ أَقْلَعِي وَغِيظَ الماءُ وَقُضِيَ الأمْرُ واسْتَوَتْ عَلَى الجُودِيِّ وّقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ(هود44).

الملاحظ أنّ الجمل في هذه الآية الكريمة جاءت معطوفة بعضها على بعض بواو النسق على الترتيب الذي يقتضيه علم البلاغة ، ويمثّل له ابن الأصبع المصري [3]، بالبيت التالي:(الطويل)

وَمَنْ يَعْصِ أَطْرَافَ الزُّجَاجِ فَإِنَّهُ   يُطِيع العَوَالِي رُكِّبَت كُلَّ لَهْذَمِ

نسق على هذا البيت مجموعة أبيات كل بيت معطوف على ما قبله بالواو عطف تلاحم، ومن شواهد عطف جمل في البيت الواحد قول ابن شرف القيرواني :(البسيط)

جَـــاوِرْ عَلِيًّا وَلاَ تَحْفَـــل بِحَادثَـــةٍ   إِذَا ادَّرّعْتَ فَلاَ تَسْأَلْ عَنِ الأَسَلِ

سَلْ عَنْه، وانْطِقْ بِه، وانْظُرْ إِلَيْه تَجِدْ   مِلْءَ المِسَامِـــعِ والأَفْوَاهِ وَ المِقَلِ

[1]– ابن منظور ، لسان العرب ،ماد ة(ن س ق)

[2]– ابن أبي الأصبع المصري ،تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ،لجنة إحياء التراث الإسلامي، ص425

[3] – المرجع نفسه، ص427

ذكر أحد الباحثين مفهوم النسق فقال: «نسمّي شيئا ما نسقا حينما نريد أن نعبّر عن أنّ الشيئ يدرك باعتباره مكوّنا من مجموعة من العناصر أو مجموعة من الأجزاء يترابط بعضها ببعض حسب مبدأ مميز»[1]، وإذا ما فكّكنا هذا التعريف إلى مكوناته فإنّنا سنحصل على خصائص مميزة للنسق يكاد يجمع عليها جلّ الباحثين في هذا المجال، وهذه الخصائص هي:

1- حدود قارة نسبيا يمكن التعرف عليه بها.

2- بنية داخلية متكوّنة من عدّة عناصر منتظمة وتحيل إلى نفسها.

3- نسق الخطاب عضوي مفتوح متغيّر ومتحوّل ومتوجّه نحو التعقيد الذاتي؛ عليه أنّه يحافظ على ثابت أو ثوابت.

4- كلّما كثر حذف عناصره قل تأثيره وإقناعه.

5- يشبع حاجات اجتماعية لا يشبعها نسق غيره[2]

يرى محمد مفتاح أنّ الخطاب الأدبي نسق لأنّه من جهة رؤيته «بمثابة لعبة شطرنج تخضع عناصرها (بيادقها) للتسخير وعمليات اللعب (التّأليف) للتحليل والتركيب. ومن هنا فالنسق اللغويّ أوالخطابيّ منفتح بالضرورة لأنّه مرتبط بتحوّلات المجتمع وبحاجاته المتغيرة. ولذلك كلّما راعى المنتج للخطاب مقامات الخطاب كان أقرب إلى الإقناع وإلى الإمتاع. فالنسق اللغويّ، إذا منغلق ومنفتح في آن»[3]، غير أنّ بعض النّقاد ذهبوا إلى أنّ التنسيق ظاهرة جمالية تخصّ كلّ الأجناس الأدبية، ولا تقتصر على الشعر فقط، وهذا ما أشار إليه رجاء عيد في قوله: «"إنّ الشّكل" هو النسق الذي يتملّك خلق جماليات تشكيلية ممّا كان مبدّدا بواسطة ذلك "التنسيق" و"التشكيل" وبهما – وفيهما- يتوحد المحتوي والمحتوى ،ولا يكون ذلك في جنس أدبي بعينه ، وإنّما يشمل الأجناس الأدبية جميعها ما دامت تتوافر لها قدراتها الجمالية من

1 – محمد مفتاح ، التشابه والاختلاف نحو منها جية شمولية ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص 48

2 – المرجع نفسه، ص48

3 – نفسه، ص48

صوت، وإيقاع، وحبكات، وصراع سواها، أي أنّ الرواية والمسرحية -كما الشعر- لها جميعها تلك الإمكانات الجمالية في إطار "بنيتها " داخل جنسها المعين»[1]

يكون التنسيق في المفردات و في الجمل وعلى هذا الأساس يمكن دراسة جمالية التنسيق في شعر الهمذاني من خلال الأوجه التالية:

أ- التنسيق بالمعجم. ج- التنسيق بتوالي المثنويات الإضافية.

ب- التنسيق بالنحو. د - التنسيق بالمشاكلة.

أ- **التنسيق بالمعجم**:

التنسيق بالمعجم هو استخدام الشاعر الكلمات التي لها الجذر نفسه مرتين أو أكثر" أو كلمات لها جذور دلالية (معجمية)متقاربة من بعضها البعض، يربط فيما بينها، وينسّقها وفقا لما يقتضيه السياق الشعريّ من جهة ولما يقتضيه المعجم من الدقّة وحسن الاختيار من جهة ثانية"[2]

يؤدّي التنسيق به دورا فعالا في عملية الربط، فالشاعر الحاذق هو الذي يختار مفرداته المعجمية اختيارا جيدا من بين عدّة إمكانات لغوية من أجل إحكام البناء وجمال التنسيق، ويكون هذا الاختيار وفق ترتيب معين هو غاية في العلاقات والروابط، ونقطة التقاء التراكيب بالمعجم كالأفعال والأسماء والمشتقات والصفات والتكرار والترادف والتضاد وغير ذلك...

وأكّد كثير النقاد على أهميّة التنسيق المعجمي يقول يوري لوتمان: « رغم كل الأهمية التي يكتسبها مستوى موضح في النصّ الفنيّ، في تشكيل البنية الكلية للعمل، فإنّ الكلمة تبقى الوحدة الأساس للبناء الفني اللغوي، فكلّ الطبقات البنيوية ما تحت الكلمة (التنظيم على مستوى المتواليات)لاتكسب دلالتها إلا من خلال علاقتها بالمستوى المشكّل من قبل الكلمات، وعلى هذا الأساس، فإنّ للمعجم قدرة كبيرة على تحديد البنيات الدلاليّة الأساسيّة في النص على الرغم مما للأصوات والمستويات غير اللغوية (التطريزية) من قدرة إيحائية، فإنّ

[1] - جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل، مرجع سابق، ص48

[2] - المرجع نفسه، ص 50

دراسة المعجم تتيح الكشف عن الحقول الدلالية وتحديدها داخل النص كمفتاح لتحديد البنيات الأساسية لها»[1]

ويمكن أن نشير إلى أنّ التنسيق بالمعجم يظهر أكثر دقّة في القافية المختارة المنسقة ذلك «إنّ الكلمة – القافية تتمتع بوجود مزدوج؛ فهي توجد على المستوى المعجمي (بفضل معناها وشكلها، بما في ذلك إيقاعها وتناغمها الخاصان)؛ وتوجد على مستوى تناسبات التجانسات الصوتيّة في القصيدة، إنّها جزء من نسقين يتكاملان فيها، ويتقاطع هذان المستويان البنيويان المشكّلان للقصيدة في الكلمة – القافية ويولّدان الكثافة التّعبيرية للأثر»[2]

نلاحظ أنّ اختيار القافية المنسجمة الملائمة لمفردات البيت من أولويات التنسيق والانسجام على مستوى المعجم في شعر الهمذاني، فالبيت الشعري عنده يمثّل كتلة متراصة مع باقي المفردات المعجمية المكوّنة للبيت من جهة؛ ومع باقي قوافي الأبيات الشعرية الأخرى المكوّنة للقصيدة من جهة ثانية، وقد وفّق الهمذاني إلى حدٍّ بعيد في اختيار الوحدات المعجمية منسجمة مع القوافي وهذا ما نلحظه في كل قصائده ونأخذ قصيدة (لك الخير)أنموذجا و يمدح فيها خلف بن أحمد، وهي تنمّ على براعة التنسيق والترابط المعجمي بين المفردات والتراكيب يقول فيها : [الطويل]

1-لَكَ الخَيرُ مِنْ طَيْفٍ عَلَى النَّأْي طَارِقُ ثَوَى رَيْثَمَا وَلَّى وَلاَ لَمْـــعَ بَارِقِ [108/1]

2-سَبَى مَــا جَنىَ مِـــنْ وَصْلِـــهِ بِصُدُودِهِ رَجَاءً وَوَصْلاً مِنْ تَلاَفِي مُفَارِقِ [108/2]

3-أَلَمَّ بِنَـــا وَاللَّيْـــلُ فِـــي دَرْعِ ثَاكِـــلٍ لَوَاحِدُهَا وَالنَّجْمُ فِي لَوْنِ عَاشِقِ [108/3]

4-فَثُـرْنَا إِلَى الأَكْــــوَارِ وَالعِيسُ نَـوَّمُ تَؤُمُّ بِنَا أَقْصَى بِلاَدِ المَشَــارِقِ [108/4]

5-نُهَاجِـــرُ دَارَ العَامِرِيَـــةِ وَالحِمَى إِلىَ أَرْضِ غِزْلاَنَ الظِّبَى وَالمنَاطِقِ [109/5]

6- أَبَادِيَـــــةَ الأَعْـرَابِ أَهْلُكِ إِنَّنِي بِبَادِيَـةِ الأَتْرَاكِ نِيطَتْ عَلاَئِقِي [109/6]

7-وَأَرْضُـــــكِ يَا نَجْلَ العُيُونِ فَإِنَّنِي فُتِنْتُ بِذَاكَ الفَاتِرِ المتَضَـــايِــقِ [109/7]

[1] – عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص الشعري، مرجع سابق، ص 60

[2] – جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية ، تر، مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ،دار توبقال للنشر، ط1، 1996، المغرب، ص219

8-خَلِيلِي وَاهًا لِلَّيَالِي وَصَــــرْفِهَا لَقَدْ ثُقِّفَتْ إِلاَّ كُعُوبَ خَلاَئِقِي [109/8]

9- أَلَمْ تَرَنِي بَعْدَ النُّهَى وَبُلُوغِــهَا رَجَعْتُ لِأَوْطَارِ الشَّبَابِ الغَرَانِقِ [109/9]

10-إِذَا سَجَعَ القُمْرِيُّ رَاسَلْتُ لَحْنَهُ بِإِيقَــاعِ دَمْـعٍ لِلْغِـنَاءِ مُـوَافِـقِ [109/10]

نلاحظ أنّ الشاعر اختار قوافيه (بارق، فارق، عاشق، شارق، ناطق، لائقي، ضايق، لائقي، رانق، وافق، فارق، رائق، فائق) اختيارا دقيقا منسجما، مترابطا بروابط دلالية تارة وبروابط نحوية طورا وفق السياق الشعري، ووفق معجمه اللغوي، ولهذا نلاحظ أنّ وظيفة القافية لا تنحسر في الجانب الصوتي لأن«القافية ليست في الواقع مجرد تشابه صوتي »[1] بل وظيفتها تتعدى إلى الدلالة ولهذا « فإن القافية تتحدّد تبعا لعلاقتها بالمحتوى وهذه العلاقة قد تكون إيجابية أو سلبية، ولكن على أيّ حال هناك علاقة داخلية وبناءة للسياق وفي داخل هذه العلاقة ينبغي دراسة القافية»[2]

وعندما تمعنّا القصيدة لاحظنا أنّ القافية منسجمة ومحدّدة في روي القاف، ولا يمكن إبعادها أو عزلها عن النص، فقافية (بارق) تتفق وتنسجم إيقاعيا وصوتيا ودلاليا مع قافية (فارق) وكذا قافية(فالق) تنسجم صوتيا وصرفيا مع لفظة (ناشز)، وهكذا تنسجم خصائص القاف وصفاتها مع مقصدية الشاعرلأنّ« القاف فيه قوة وصحّة جرس»[3]؛ لأنّه صوت انفجاري مجهور، ومن هنا نخلص إلى أنّ«الوحدات المعجمية التي تكوّن حروف القافية منسجمة ومتناسقة فيما بينها على صعيد الدلالة والإيقاع، والرؤية وهذا يعني أنّها متناسقة ومنسجمة في تشكيل البنية الكلية للنص الشعريّ بأكمله»[4]

ومن مظاهر التنسيق المعجمي أيضا استعمال الوحدات المعجمية المترادفة التي تم اختيارها بدقة وعناية وفق نسق معين، ووفق علاقات تركيبية ودلالية معينة، وهذا ما لوحظ للعديد من

---

[1] – جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية، ص40

[2] – المرجع نفسه، ص40

[3] – كمال بشر، علم الأصوات، ص367

[4] – جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل، مرجع سابق، ص52

الوحدات المعجمية المكوّنة للنصوص الشعرية، ومن هنا يمكن القول أنّ الوحدات المعجمية المكوّنة للنصوص الشعريّة متوائمة ومتلائمة وفق السياق الموجودة فيه، فكلّ الوحدات المعجمية مربوطة بالوحدات المعجمية السابقة واللاحقة على نحو ما نلحظه في قصيدة (في مدح العنبري) [الكامل].

1-نَظَرِي لِهَذَا العَيْشِ كَيْفَ مِزَاجُهُ نَظَرَ إِلَيْكَ نِسَاجُهَ وَ عِلاَجُهُ [53/1]
2-وَلَقَدْ عَهِدْتَ حِمَاكَ وَهُوَ مُعَرَّسٌ لِي دَخْلُهُ وَعَلَى سِوَايَ خَرَجُهُ [53/2]
3-فِي جُنَـــحِ لَيْلٍ رَقَّ عَنَّا ثَوْبَـــهُ وُصِفَتْ مَدَامَتُهُ وَرَقَّ مَزَاجُهُ [53/3]
4-مَاضِي الغِرَارِ يَدُ الأَمِيرِ مُحَمَّــدٍ طَبَعَتْهُ لِلْيَوْمِ المِثَارِ عُجَّاجُــهُ [53/4]
5-لَيْـلٌ كَأَنَّ أَبَا شُجَـــاعٍ بَـــدْرُهُ يَجْلُو الدُّجَى وَالعَنْبَرِيُّ سِرَاجُهُ [53/5]
6-فَتَدَفَّقَـــتْ بِنِـدَاهُمَــا أَنْــوَاؤُهُ وَتَبَرَّجَـــتْ لِعُلاَهِمَـا أَبْــرَاجُـهُ [53/6]
7-أَنْتَ ابْنِ بَيْتًا فِي السَّمَاءِ مَكَانَهُ سَقْفًا وَفَوْقَ المِشْتَرِي مِعْرَاجُهُ [53/8]
8-أركبتنـي فـرس الكرامة ملجما وَعَلَيْكَ بَعْـدَ لِجَامِهِ إِسْرَاجُهُ [53/9]
9-وَلَئِنْ فَعَلْتَ لأَشْكُرَنَّكَ فِي الوَرَى شُكْرًا تَمُوجُ عَلَيْكُـمْ أَمْواجُـهُ [53/10]
10- بِمَدَائِحَ لاَ يَنْمَحِــي دِيبَاجُهَا وَبِخَاطِـرٍ لاَ يَنْتَهِـي عُجَّاجُهُ [53/11]

استعمل الشاعر وحدات معجمية مترادفة من مثل (يجلو- سراجه)(المشتري- معراجه)(علاها- أبراجه)(لا ينمحي- لا ينتهي)،كما نلحظ تنسيقا معجميا يتمثل في استعماله لوحدات معجمية دالة على المفعول المطلق لأجل تأكيد معنى الفعل مثل(أشكرنك- شكرا)(تبرجت –أبراجه) (تموج- أمواجه)، فهذا الائتلاف والتلاحم بين الوحدات المعجمية في الحشو تارة وفي القافية تارة أخرى تتيح للقارئ سهولة ويسر في فهم مسار النص وفي فهم مغزى الشاعر نظرا لتلاحم وحداته المعجمية المترادفة وتكامل عناصره التي تنمّ على السخاء والعطاء وهذا ما يفعله المادحون من أجل نيل الهدايا والعطايا، فمعظم الوحدات المعجمية جاءت مؤثّرة في الممدوح على نحو ما نلحظه (بدره، العنبري سراجه، حي الأمير، ابن بيت في

السماء، أركبتني فرس الكرامة، لئن فعلت لأشكرنّك، شكرا، مدائح لا ينمحي ديباجها، خاطر لا ينتهي عجاجه...).

كما أنّ التنسيق المعجمي يؤدّي قيما جمالية في النص الشعري بمفاعلة القارئ وجذبه إلى منصّة الإبداع ليشارك المبدع في التفسير والتأويل، واكتشاف الدلالات وهذا ما يزيد من الفاعلية، والتفاعل للنصوص الشعريّة ومن التّأثير والتأثّر، ومن ذلك تغدو النصوص الشعرية أكثر انفتاحا وتأويلا يتمكن القارئ من خلالها من إعادة بنائها مرة أخرى.

ومن هنا يمكن القول أنّ قصائد الهمذاني وما تتميز به من صنعة لفظية وصلت إلى مراتب الإثارة الشعرية والفنية والجمالية الإبداعية ،لأنّ النص الإبداعي متعدّد الدلالة بتعدّد القرّاء والمتلقين له، فالنص لا يحمل دلالة جاهزة في ذاته بل هو فضاء لا متناه من الدلالات والتأويلات فبذلك لا نجد انفصال النصوص عن قرّائها، فكلّ قراءة جديدة ومتعمقة تحقّق موطنا دلاليا جديدا «وكل قراءة هي اكتشاف جديد »[1]، فقدرة المبدع على الأداء الفني وفي تشكيل الرؤية الإبداعية من خلال البناء اللغويّ المحكم يتيح للمتلقي إعادة التشكيل والبناء من جديد بخياله الذي يتمكن بوساطته استنباط أبعادا أخرى ودلالات جديدة داخل النص الشعري نفسه.

ب- **التنسيق بالنحو**:

المقصود به هو الترابط بين المفردات،كالتكرار للكلمة نفسها ومشتقات الكلمة والترادف، والتضاد والمجاز والاستعارة والكناية، كما يقوم التنسيق عند الهمذاني على التوازي والحبك في المفردات، ومن هنا فالنصوص الشعرية عنده قائمة على احتمالات كثيرة ورؤى وإمكانات متعدّدة، وممّا لوحظ أنّ التنسيق عند الهمذاني يتعدّى المفردات والجمل إلى البنى الإيقاعية مسهما في شحن الدفقة الشعريّة وحركاتها الخصبة، وذهب النقاد الذين نظروا إلى التنسيق بالنحو مذهبين، أمّا أصحاب المذهب الأول فإنهم يرون أنّ الدور اللغويّ يقلل من شعرية التركيب، ولا يهتم إلا بالروابط والعلاقات النحوية القائمة على الإعراب وليس بالضرورة

[1]- جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل، مرجع سابق، ص 54

تحقيق الشعرية، الشيئ الأهم عندهم هو أن تكون القواعد النحويّة صحيحة من جهة الإعراب لأنّ« إذا كانت القواعد تتحكّم في العلاقات بين مختلف عناصر اللغة ضامنة لشرط العبارة فإنها لا تلعب أي دور في شعرنتها، والمثال يوجد في التأليفات الصحيحة صحّة تامة في أعين النحاة، إلا أنها لا تتوفر على أية فضيلة شعرية، وهي بالتالي غير مستعملة »[1]

أما أصحاب المذهب الثاني فإنهم يرون أنّ تكسير النسق النحوي يؤدّي إلى تكسير رتابة النص ومن ثمّ يتمّ تحقيق شعريته حيث « يأخذ النسق الحرّ مجال تكوينه عبر تأنيث القصيدة وتحويل عمود الشعر إلى خطاب مفتوح يجعل النقص مدخلا شعريا وإبداعيا ويتنازل عن الكمال والقوة ولقد ابتدأ الأمر بواسطة تهشيم النسق التقليدي وتكسير عمود الشعر»[2]

ونحن لا نخطِّئ لا أصحاب المذهب الأول ولا أصحاب المذهب الثاني فيما ذهبا إليه لأن تكسير رتابة النص يؤدّي إلى تحقيق شعريته أيضا، ولذلك فإنّ انتهاك اللغة هي التي تولّد الشعرية إضافة إلى التنسيق الذي يسهم بحظ وافر في تحقيقها ،فالتنسيق يشدّ النص من جميع الأطراف، وإذا كان تكسير النسق يحتل مكانة عند علماء الأسلوب فإنّ النحو في الشعر أجازه القدماء للشعراء ولم يجيزوه لغيرهم لأنّ « قواعد "نحو الشعر"كما يقدمها لنا الشعر تختلف في كثير من مظاهرها عن القواعد التي قدمها لنا النحويون، وقد بدأت المشكلة عندما حاول النحويون فرض القواعد على الشعر من خارجه وكان عليهم– وقد أكثروا من الاستشهاد بالشعر– أن يدركوا أنّ للشعر بوصفه "فنًّا" قواعد خاصّة به قد تتّفق مع ما استخلصوه من النثر أو تختلف، وإن كان يمكن القول بأنهم عندما قرّروا أنّ للشعر ضرورات، يعترفون بأنّ هذا النظام نظام مخصوص ...إنّ النحاة عندما أنكروا بعض الظواهر النحوية في الشعر، أنكروها لأنّهم قاسوها على المطرد في النثر، أي أنّهم فرضوا على الشعر قواعد من خارجه ، ولو أنهم فصلوا الشعر عن النثر في التقعيد لما أنكروا من الشعر ما أنكروا "على أنّ كثيرا مما أنكر في الأشعار قد احتج له جماعة من النحويين وأهل العلم بلغات العرب، وأوجبوا العذر للشاعر فيما

[1]– جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، مرجع سابق، ص101

[2]– عبد الله محمد الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، ط2، 2005، ص44

أورده منه، وردّوا قول عائبه والطاعن عليه، وضربوا لك أمثلة قاسوا عليها ، ونظائر اقتدوا بها ، ونسبه بعضهم إلى ما يحتمله الشعر أو يضطر إليه الشاعر»[1]

وكان للنقاد اهتمام بالجانب النحويّ في دراساتهم ومنهم جاكوبسون الذي يقول: « إنّ عالم اللغة شأنه شأن الشاعر قد أدركا معا طاقة النحو المشعرنة ... إذ نادرا ما تعرّف النقاد على المنابع الشعريّة المستترة في البنية الصرفيّة والتركيبية للغة، أوباختصار:على شعر النحو ومنتوجه الأدبي، أي نحو الشعر .كما أنّ علماء اللغة كادوا يهملونها نهائيا.أما الكتّاب المبدعون فعلى العكس من ذلك تمكّنوا من أن يستخلصوا منها فوائد جمّة »[2]

ومما لا شك فيه فإنّ جاكوبسون أعطى للنحو أهمية كبيرة في شعرنة اللغة لأنّه يلعب دورا كبيرا في الارتقاء بالنصوص الشعرية إلى مرتبة الكمال والجمال، وهذا طبعا إذا عرف الشاعر كيف يوظّفه وما يتلاءم مع تجربته الشعرية، وأبعاده ورؤاه ليحقّق التناسق والتكامل بين الألفاظ، والصور البلاغية، والقوافي الممتدة على امتداد النصّ الشعريّ.

وفي التنسيق النحوي يتصرّف الشاعر في حدود ما تسمح له اللغة من تقديم وتأخير وحذف وما إلى ذلك .

ومن مظاهره خلق كل الأبعاد من جهة، وخلق الدلالية النحويّة والنصيّة من جهة أخرى، وهذا ما نراه في قصيدة (في وصف الطبيعة): [مجزوء الكامل]

1- قَسَـمًا لَقَـدْ نسـج الحيا   خِلْعَ الرُّبَى فَأَجَادَ نَسْـجَا [53/1]
2- وَشَـجَاكَ لَحْـنُ العَنْـدَ   لِيبِ وَنَغْمَةُ القُمْرِيِّ أَشْجَى [53/2]
3- فَكَـأَنَّـمَا قَبَـسَ الـرَّ   بِيعُ بِمَنْكَبِ العَلَمَيْنِ سَرْجَا [53/3]
4- وَإِذَا المرُوجُ مَرَجَـتْ فِـي   أَطْرَافِهِـنَّ الطَّـرْفَ مَرْجَا [53/4]
5-شَبَّهْـتَ أَنْـوَارَ الرَّبِيـ   ـعِ كَوَاكِبًا وَالرَّوْضَ بُـرْجَا [54/5]
6- وَتَـرَى الغُصُـونَ كَأَنَّمَا   أَطْلَعْـنَ لِلْمُرْجَـانِ دُرْجَا [54/6]
7-حَتىَّ إِذَا بَكَـتِ السَّـحَا   بُ وَثَجَّتِ الأَمْطَارُ ثَجـَّا [54/7]
8- قَضَتِ الرُّبَى بَيْنَ السَّـحَا   بِ بِنُورِهَا دَخْلاً وَخَـرْجَا [54/8]

[1]- محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، مرجع سابق، ص218، 219

[2]- جمالية الخطاب عند بدوي الجبل، مرجع سابق، ص 55

9- فَإِذَا انْتَهَتْ كَأْسِـي إِلِـ يَّ مَزَجْتُهَا بِالدَّمْعِ مَزْجَا [54/10]

10- وَمُدَلَّلٍ كَحْـلَ الدَّلاَ لِ جُفُونَهُ مَرَضًا وَغَنْـجَا [54/13]

ما نلاحظه في هذه القصيدة استعمال التنسيق بالنحو في الترادف بين الكلمات وهذا ما يتبدّى لنا في:(لحن، نغمة) (مدلل، غنجا) (أنوار، كواكب) ، وكذا يظهر التنسيق بالنحو في الكلمات المكررة بالمصدر وفعله نحو:(نسج، نسجا) (شجاك، أشجى) (المروج، مرجت، مرجا) (ثجّت، ثجّا) (مزجتها، مزجا) (مدلل، الدلال).

استخدم الهمذاني كلمات في شكل الإضافة في نصوصه، ومنها:لحن العندليب ، نغمة القمري، منكب العلمين، أنوار الربيع، بنورها، جفونه،. فهذه الكلمات «أداة التشكيل التي ينفّذ بها الفنان عمله الفني كاللون في يد الرّسّام، والنغم في يد الموسيقيّ، والصلصال في يد النّحّات »[1]، ومن مظاهر الجمال في اختيار الكلمة أن تكون معبّرة تعبيرا صادقا تبلور ثقافة صاحبها واتجاهاته الفكرية والبيئة التي يعيش فيها «ومذهبه الفني، وأن تكون جزءا من معجم ألفاظه، الذي تعود أن يستعمله »[2]

ويأتي التنسيق النحوي عند الشاعر شاملا لشطري البيت من جهة وشاملا لبقية الأبيات الأخرى من جهة ثانية، وهذا يعني أنّ الأشطر منسّقة تنسيقا نحويا في غاية الدّقة والجمال على نحو ما نلحظه في قوله: [الوافر]

1- كَـذَا مَـنْ شَامَ بَارِقَةِ الثَّنَايَا وَغَـرَّ بِمَا تُمَنِّيــهِ الصَّـبَايَـا [139/1]

2- فَأَدْنىَ مَا يَعِـنُّ لَهُ الدَّوَاهِــي وَأَيْسَـرُ مَا يُلِـمُّ بِــهِ الرَّزَايَا [139/2]

3- فَلاَ سُقِيتُ نَـدَا تِلْكَ الثَّنَايَا وَلاَ وَقَيْتُ رَدَى تِلْكَ النَّجَايَا [139/10]

4- فَلاَ يَـوْمٌ كَيَوْمِكَ حِينَ بَانُوا وَلاَ لَيْـلٌ كَلَيْلَـةٍ جُـرْجَـرَايَا [140/15]

5-لَكَ الخَيْرَاتُ إِنْ حَاوَلْتَ دَلاًّ وَلِي الوَيْلاَتُ إِنْ أَزْعَمْتَ نَايَا [140/17]

[1] – ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، مرجع سابق، ص110

[2]– المرجع نفسه، ص110

تطغى التشكيلات التركيبية في شكل تعادلات بين الأشطر، فكل شطر يعادل الشطر الثاني ويوازيه من ناحية التركيب، والمعجم، والصرف، والدلالة، والإيقاع مما يخلق نوعا من سرعة الحركة، وهذه التعادلات النحوية على شكل مصفوفات من الصيغ ممثلة فيما يلي:

التعادل النحوي والمعجمي.

مفردات الشطر الأول		مفردات الشطرالثاني
فأدنى	⟺	وأيسر
ما	⟺	ما
يعنّ	⟺	يلم
له	⟺	به
الدّواهي	⟺	الرزايا

مفردات الشطر الأول		مفردات الشطر الثاني
فلا	⟺	ولا
سُقيت	⟺	وقيت
ندا	⟺	ردى
تلك	⟺	تلك
الثنايا	⟺	النجايا
فلا	⟺	ولا
يوم	⟺	ليل
كيومك	⟺	كليلة
حين بانوا	⟺	حرجرايا
لك	⟺	ولي

الخيرات ⟺ الويلات

إن ⟺ إن

حاولت ⟺ أزمعت

دلاّ ⟺ نايا

إنّ هذه التعادلات اللفظية، والتوازنات المعجمية، والتركيبية حقّقت إيقاعا جماليا في النص فعمّق من دلالة اللفظة وزاد من تأثيرها من خلال مقابلتها للفظة التي تعادلها أو توازيها وهذا ما يؤدّي إلى التلاحم بين الشطرين وخلق إيقاع ينعكس على النصّ، وعلى حركته الداخلية فقد تضافر المستوى النحوي مع المعجمي في خلق نوع من الإثارة النصية، مما زاد النص سحرا وجمالا ينعكس على آذان، ونفوس المتلقين، والقارئين لهذه النصوص، فمستويات جماله تظهر من خلال التنسيق والتلاحم والتفاعل والإيقاع والدلالة، والاختيار الجيد للمفردات المعجمية، والعلاقات التركيبية التي صيغت صياغة بأسلوب بنّاء ومثير.

و لا يشكّ شاكٌّ في أنّ لتقنية التنسيق باستعمال المفعول المطلق أهمية كبيرة في خلق نوع من التوازن والتلاحم، والتآلف في النسق الشعري، حيث يكشف هذا النوع عن تجانس الأصوات بين المفعول المطلق المؤكد وفعله ممّا يتولّد عن ذلك نغمة موسيقية جذّابة تنمّي الحركة الشعرية الداخلية للنّص فيتنغّم الإيقاع بذلك على نحو ما نلحظه في قوله: في وصف الطبيعة [مجزوء الكامل]

1- وَإِذَا المرُوجُ مَرَجَتْ في أَطْرَافِهِنَّ الطَّرْفَ مَرْجَا [53/4]

2- حَتَّى إِذَا بَكَتِ السَّحَا بُ وَثَجَّــتِ الأَمْطَارُ ثَجَّا [54/7]

3- فَامْلأْ كَؤُوسَكَ ياغلا مُ وَلاَتُعِـرْهَا المَاءَ شَجــَّا [54/9]

4- فَإِذَا انْتَهَتْ كَأْسِي إِلـ يَّ مَزَجْتُهَا بِالَّدَّمْعِ مَزْجَا [54/10]

للمفعول المطلق في الأبيات دور بارز ومهمّ كونه يسهم في تقوية النسق، إذ إنّ المفعول المطلق المؤكّد من جنس الفعل ومن لفظه (مرجت،مرجا)، (ثجّت، ثجّا)،(مزجتها، مزجا)، واللافت للنظر أنّ هذا التّآلف بين المفعول المطلق وفعله لم يأت عشوائيا، وإنّما جاء منظما الهدف منه هو تحقيق الأهداف الفنية، إذ تلعب هذه التقنية دورين بارزين الأول منهما إيقاعي قائم على

تجانس صوتي مثير بين المفعول المطلق وفعله فيغدو المفعول المطلق جزءا من الفعل من حيث الإيقاع والأصوات، والثاني دلالي إذ إنّ التجانس الصوتي بينهما ينعكس على دلالتيهما إثارة وجمالا، وهذا ما يجعل المتلقّي يقبل على القراءة بتلهّف وشغف شديدين، ومتفاعلا معها.

ج- **التنسيق بتوالي المثنويات الإضافية:**

إنّ التنسيق بالمثنويات الإضافية له أهمية كبيرة في خلق التلاحم والتوازن والتّآلف في الأنساق الشعرية لما تلعبه من دور في تضافر الأنساق مع بعضها البعض ،كما تعمل على تفاعل الدلالات من خلال الموقع التجاوري، وقد تعرّض البلاغيون لهذه التقنية ودرسوها في باب تتابع الصفات، وتجنيس الإضافة، ولكن نظرتهم إليها لم تكن نظرة ثاقبة في تحقيق تلاحم وتوازن النص، فقصور نظرتهم أدّت إلى عدم تمثّل قيمة هذه التقنية، وقد مثلوا لذلك بقول الصاحب بن عباد: «إياك والإضافات المتداخلة، فإنّ ذلك لا يحسن »[1]

أما عبد القاهر الجرجاني فنظر إلى هذه التقنية نظرة إيجابية إذ يقول:«ولا شبهة في ثقل ذلك في الأكثر، لكنه إذا سلم من الاستكراه مَلُحَ ولَطُفَ »[2]

وإذا كانت نظرة البلاغيين إلى هذه التقنية نظرة سلبية، إلا أنّ النقاد المعاصرين نظروا إليها نظرة قيّمة لما لها من دور كبير في تحقيق توازن النص وانسجامه يقول فايز الداية:«ويمتلك التركيب الإضافي قدرة تكثيفية كبيرة، إذ يجمع بين عالمين اثنين في موقف لا يغني الواحد منهما عن الآخر، فنحن نريد ملامح من هذا وأخرى من ذاك، وهنا تتفرّع فروع عديدة بحسب السياقات، وبحسب ماهية الدلالة المفردة التي تتحوّل إلى دلالة مركبة »[3]

لكن فايز الداية أهمل الإضافة الصوتية والإيقاعية، إذ أنّ معظم اهتمامه كان مركزا على الجانب الدلالي فقط ومهملا الجانبين الآخرين الصوتي والإيقاعي، وما تجدر الإشارة إليه إنّ تعاقب الإضافات وتتابعها يؤدّي إلى افتقاد الإضافة طاقتها، وعدم التعبير عن الدلالة المرادة

---

[1]- الخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ضبط،وشرح عبد الرحمن البرقوقي ،دار الفكر العربي ،ط1، 1904، ص32

[2]- المرجع نفسه، ص32

[3]- جمالية الخطاب عند بدوي الجبل، ص76

لأن العربية تنزع «إلى عدم الجمع بين وسيلتين في تعريف الاسم الواحد »[1]، ومن بين المثنويات الإضافية عند الهمذاني مايلي:

- التنسيق بالمثنويات الإضافية المتآلفة:

المراد بها هو المجانسة الصوتية القائمة بين المركبات الإضافية صوتا ودلالة، حيث يماثل المضاف المضاف إليه في المخرج الصوتي وفي الدلالة، وإن كان هذا النوع غير متوفر بكثرة في المدوّنة، وذلك نحو قوله:أحب النبي وأهل النبي [المتقارب]

1- يَقُولونَ لِي لاَ تُحِب الوَصيِّ فَقُلْتُ الثَّرَى بِفَـمِ الكَـاذِبِ [38/1]

2- أُحِـــبُّ النَّبِيَّ وَّأَهْــلَ النَّبِيِّ وَأَخْتَــصُّ آلَ أبِـي طَـالِـبِ [38/2]

3- وَأعْطِي الصَّحَابَة حَقَّ الوَلاَء وَأَجْرِي عَلَى السُّنَنِ الوَاجِبِ [38/3]

4- فَإِنْ كَانَ نَصِيبًا وَلاَءَ الجَمِيعِ فَإِنِّي كَـمَا زَعَمُــوا نَاصِبِـي [39/4]

5- وَإِنْ كَانَ رَفْضًا وَلاَءَ الوَصِيِّ فَلاَ يَبْرَحُ الرَّفْضُ مِــنْ جَانِبِي [39/5]

6- فَلِلَّــهِ أَنْتُــمْ وَبُهْـتَانُكُـمْ وَلِلَّهِ مِنْ عَجَـبِ عَاجِـبِ [39/6]

للمثنويات الإضافية في البيت السادس دور مهمّ في البناء حيث قامت بتقوية نسق البيت وتأمين تماسكه، إذ إنّ المضاف جزء من المضاف إليه وهو من جنسه ولفظه(عجب، عاجب) وللإشارة أنّ هذا التآلف اللفظي والتلاحم في التركيب لم يأت هكذا إنما سعى الشاعر من خلاله تحقيق أهداف فنية وإبلاغية، حيث يقوم التركيب بدورين مهمين، يتمثل الأول في كونه مؤسّس على تجانس صوتي إيقاعي يثير انتباه المتلقّي، و الثاني دلالي، إذ إنّ التجانس الصوتي بين المتضايفين انعكس على دلالتيهما وبثّ فيهما إثارة جمالية، حيث إنّ المضاف مصدر"دال على الحدث الجاري على الفعل مجرد من الزمن"[2]، والمضاف إليه اسم فاعل مشتق من فعله يدل على صفة، فحقّق الهمذاني غاية دلالية حاول من خلالها إيصال صوته إلى أولئك

---

[1]- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص383

[2]- عزيز خليل محمود، المفصل في النحو والإعراب، دار نوميديا للنشر والإشهار ،ج2، 1987، ص293

المشكّكين في ولائه لآل البيت، فشكوك أولئك ماهو إلا افتراء وكذب وبهتان، ومن جمال المثنويات الإضافية تنويع التركيب فيها، حيث يكون هناك تغيير في المرتبة فكلمة ولاء استعملت مرتين مضافتين كما في البيتين الخامس والسادس، واستعملت مرة واحدة مضافا إليه كما في البيت الثالث، وهذا التغيير في المراتب يولد نوعا من الجمال الموسيقي الجذّاب، الأمر الذي يجعل المتلقّي يقرأ ويتابع ويحاول فك هذه الشفرة و الكشف عن سبب هذا التغيير .

فالتغيير في الرتبة بين المضاف والمضاف إليه ولّد حركة تفاعلية على المستوى الدلالي، إذ جعل الولاء لآل البيت حقًّا مشروعا للشاعر لا يمكن أن يتجاهله أحد، كما زاد هذا التنويع في الرتبة المعنى وضوحا وتمثّلا في ذهن المتلقّي، وولّد تناسقا مع الدلالات والمعاني التي يتطلّبها السياق الشعري ممّا انعكس أثره إيجابا على بنية الأبيات و على القصيدة برمّتها.

د- التنسيق بالمشاكلة:

وقد عرّفوه بقولهم :« أن يأتي المتكلم في كلامه أو الشاعر في شعره باسم من الأسماء المشتركة في موضعين فصاعدا من البيت الواحد، وكذلك الاسم في كلّ موضع من الموضعين مسمًّى غير الأوّل تدلّ صيغته عليه بتشاكل احدى اللفظتين الأخرى في الخط واللفظ، ومفهومها مختلف»[1]، والمشاكلة كما يراها الدكتور أحمد كمال زكي «تهدف إلى ناحية معنوية، تجاوز الدقّة المنطقية كما تفارق الدلالة الرمزية وهي تقوم على اكتساب الألفاظ من المجاورة تمازجا في الدلالة يخرجها عن النمط المألوف، ويعدل بها عن دلالة المطابقة إلى الناحية الإبداعية، وهذا التمازج لا يتمثّل في التكرار المجسّم في العبارة، بل يتحقّق ذهنيا من خلال تقدير المجاورة في الدلالة وما يستتبع ذلك من تمازجها»[2]

ويرى أحمد مطلوب أنّ المشاكلة«هي أن تذكر الشيئ بلفظ غيره لوقوعه في صحبته»[3]

ويمكن القول أنّ التنسيق بالمشاكلة هو التنسيق الذي يقوم بين الأزواج المتشاكلة صوتيا ونحويا وإيقاعيا، وهذا النوع من التشكيل، إمّا أن يكون قائما على علاقة المماثلة أو قائما على

---

[1]- ابن أبي الإصبع المصري ،تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ص393

[2]- أحمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون،ط1، 1994، ص301

[3]- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية،مط: المجمع العلمي العراق، ج3،1987، ص258

علاقة المخالفة، والدكتور رجاء عيد يكشف عن هذه العلاقات فيقول:«يتيح العكوف على التشاكلات الأدائية للمفردة والتماثلات للبنية اللغوية استكناه مختلف عطاءات النسق؛ فالكلمة لها معنى مركزي ومعنى هامشي، ولها بما يجاورها علاقة تناظر، وتقابل، ومفارقة، ومعارضة، وجميعها يتآلف في تركيبات ترابطية، وقد يعمل التضاد على تجسيد المفارقة،كما أنّ الانزياحات التقابلية تعكف على تكوّن الدلالة، فاللغة تتشكل من مجموعة تعارضات تضم التفارق، والترافق، والمؤتلف، والمختلف»[1]

وينقسم التنسيق بالمشاكلة قسمين هما:التنسيق بالمماثلة والتنسيق بالمخالفة .

1- التنسيق بالمماثلة:

ويقصد به التنسيق الذي يقوم بين العناصر التركيبة من جانب، وبين الثنائيات المتشاكلة التي تتشابه فيما بينها في المعجم، والتركيب، والصوت، والدلالة، والإيقاع من جانب ثان. ويحقق هذا التنسيق وظيفة جمالية،كما يسهم في تحقيق التفاعل والانسجام والترابط بين المفردات والأصوات .

ويقوم التنسيق بالمشاكلة على الائتلاف والاختلاف في السياق الواحد، وهذا التنويع في المشاكلة يعمل على تناغم الإيقاع نحو قول الهمذاني في قصيدة ألا يهنئ الشيخ [الطويل]

1-حَنَانَيْكَ مِــنْ حَــرٍّ أَلَــمَّ بِمَعْشَـرٍ　　　هُمْ الشَّاءُ رُسُلٌ مَا أَدَرَّتْ وَلاَ رُسْلُ [122/2]

2- فَحَاوَلَ أَنْ يَسْتَلَّ بِالشِّعْرِ مَا لَهُمْ　　　وَذَلِكَ مَا لَمْ يَفْعَلْ اليَـدُ وَ الفِعْـلُ [122/3]

3-فَمَا كُلُّ وَقْتٍ مِثْلُـهُ أَنْتَ وَاجِدٌ　　　وَلاَ كُـلُّ أَرْضٍ لِلْحُسَيْنِ بِهَا مِثْـلُ [122/8]

4-أُعِيذُكَ أَنْ تَلْقَى الــوَرَى فِي لِبَاسِـهِ　　　وَفِي شَكْلِهِ يَا بَعْدَ مَا يَقَعُ الشَّكْلُ [123/9]

5-أَلاَ يُهَنِّــئُ الشَّيْــخَ المُـوَفَّــقَ إِنَّــهُ　　　فَتَاهُ وَلَولاَ الفَرْعُ مَا شَرُفَ الأَصْلُ [123/14]

6-كَذَا الدَّهْرُ يَقْضِي فِي عِدَاهِمْ وَفِيهِمْ　　　بِنَجْـمٍ لَهُــمْ يَهْـوِي وَنَجْمٍ لَهُمْ يَعْلُو [123/16]

أدّى التشاكل الازدواجي في هذه الأبيات دورين دور على مستوى التركيب والإيقاع ودور على مستوى الدلالة، فعلى المستوى التركيبي تظهر التشكيلات التركيبية في النصّ متشاكلة ومؤتلفة مع الوحدات المعجمية حيث تفاعلت مع بعضها كما في الأزواج المتشاكلة (رسل=رسل)، (يفعل= الفعل)،(شكله = الشكل)، بالإضافة إلى التشاكل التركيبي يظهر

[1]- جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل ،مرجع سابق، ص 61

التشاكل الصوتي والإيقاعي، أما على المستوى الدلالي نلاحظ كثافة أزواج المشاكلة المشكلة للتركيب، حيث تسهم هذه الثنائيات في تنويع الدلالات وإعطائها دلالات جديدة.

هذه الثنائيات لا تتحقّق دلالاتها إلا بمجيئها في التركيب لأنّ « البنية لا تتعامل مع الألفاظ المفردة وتصنفها في مقابل بعضها وإنما هي تستدعي جميع العناصر الصوتية والنحوية قصد استنباط تقابل دلالي بين مستوياتها الباطنية »[1]

فلا يقتصر تعامل البنية النّصيّة مع الكلمات المفردة، إنّمايتعدّى ذلك إلى الصوت والنحو والصرف والمعجم قصد تحقيق الدّلالة المرجوة من خلال هذه المستويات.

وكأن الهمذاني يقول: ما إن حلّت النوائب والمحن بمعشر، فإن الممدوح برأفته يخرج هؤلاء القوم من محنتهم «وقد جعل محمد مفتاح من تشابه الأصوات وتطابقها دلالة على تطابق المعاني لينسحب بذلك التشاكل إلى كل من الحروف، والأصوات، والمعاني، من حيث التشابه والاشتراك والتطابق»[2]، فإذا كان التشابه والاشتراك بين الأصوات والمعاني حصل التطابق، وتمّ التناسق.

2- التنسيق بالمخالفة:

يتجلّى التنسيق بالمخالفة في الأبيات السابقة في (الفرع≠ الأصل) ،(يهوي≠ يعلو)،

أحدث هذا التنسيق انسجاما وتماسكا في النص وتفاعلا في الدلالات لأنّ «الإكثار من المقابلات في السياق الواحد يقوي تصوير الحركة والتوتر فيه يزيد جوانبها تدقيقا »[3]

ومن هنا فإنّ التشاكل بالمماثلة والمخالفة يحدث تناغما إيقاعيا جذّابا تتحقّق من خلاله وظائف جمالية في غاية الروعة والإثارة والجمال، وأكّدت الناقدة خيرة حمر العين « تجاور الألفاظ وتقابلها، وتباعدها وتقاربها، وتناسبها وتنافرها هو من العوامل الشعرية التي تحظى بتناغم إيقاعي، غير أنّ الاشتراك في الأصوات يخلق نوعا من التناغم الموسيقي، وبالتالي فإنّ سيميائية التشاكل الإيقاعي تجعل من الاشتراك في الأصوات مقوّما جماليا وموسيقيا »[4]

[1]- خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1996، ص135

[2] - المرجع نفسه، ص178

[3]- خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص113

[4]- خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، مرجع سابق، ص180

وقد لقي التّشاكل القائم على الائتلاف والاختلاف عند محمد العمري حظا كبيرا حيث أدخله في باب الانزياح فأكّد على « إدخال مفهوم الاختلاف والائتلاف في باب الانزياح، باعتباره مظهر من مظاهر الانزياح سواء أتعلّق الأمر بالجمع بين مادتين من طبيعتين مختلفتين، أم تعلّق بالعدول عن نسق معقّد إلى درجة أدنى منه أم إلى نسق مخالف له، فالحالة الأولى تجد تجسيدها المثالي في اجتماع التجانس الصوتي والاختلاف الدلالي كما في فاعلية التجنيس والقافية، وهي تشتمل أيضا اختلاف التمفصل والتقطيع في فاعلية الترصيع والوزن، والحالة الثانية ملحوظة في نزوع الأشكال إلى المخالفة بعد المؤالفة دفعا للتألية، وهذه فاعلية تعمل في مستوى النص وفي مستوى الظاهرة الفنية»[1] ،حتى غدا الشعر بواسطة تنسيق التشاكل القائم على المماثلة والمخالفة هندسة صوتية إيقاعية محكمة، ونسيجا فنيا وجماليا متماسكا من خلال دوره في الكشف عن المكوّنات النصية للخطاب، غارسا جذوره في العلاقات الداخلية التي تعمل على تحريك الأنسجة المتشابكة للنص من الداخل.

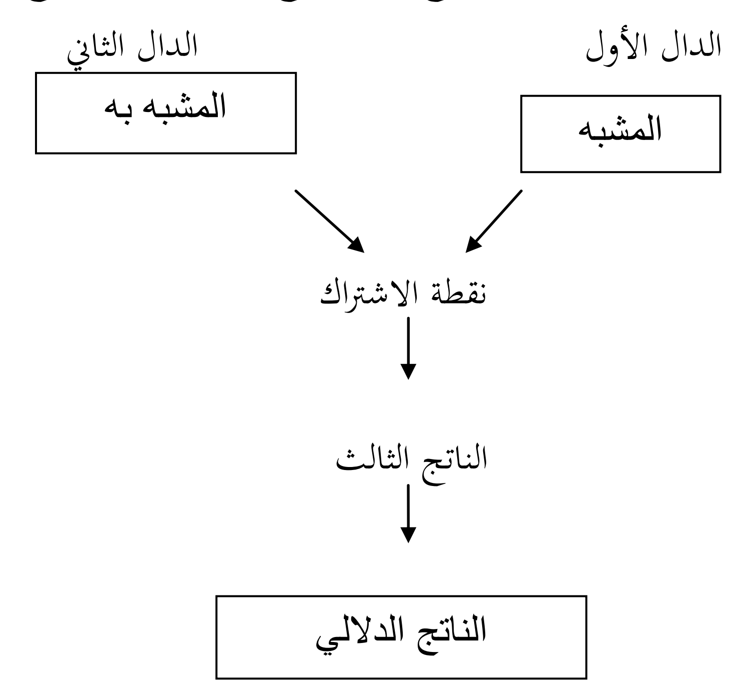
[1]- محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، مط:النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص42

المبحث الثالث:التشكيل التّشبيهي في المدوّنة

التشبيه تشكيل يتركب من صور مختلفة ومتباعدة ينتج عنها صورة جديدة متماسكة النسج، ومتناسبة الأجزاء، والهدف من ذلك « إخراج دلالة جديدة تقوّي صورة المشبه وتقرّب فهمه وإدراكه »[1]، والمبدع كالذي يغوص في أعماق البحار من أجل الحصول على الأشياء الثمينة ليصنع منها قطعا مختلفة الأشكال والألوان .

«والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول وتستفتى فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع والآذان»[2]

والتّشبيه «إلحاق أمر بأمر بأداة تشبيه لجامع بينهما»[3]، والأمران اللذان ألحقنا أحدهما بالآخر وإن كانا متباعدين وكلّ منهما دالا، وعقد المشاركة بينهما ينشأ مدلولا جديدا آخر يفضي إلى ما يسمى بالناتج الدلالي، وكيفية حصوله هو أن مجموعة أشياء تتداخل صورها فيما بينها وتأتلف ويأتلف الشكلان لينتج عنهما ناتج ثالث ويمكن توضيح ذلك في المخطط التالي:



1– محمد الهادي عطوي، بنية اللغة الشعرية في ديوان الصيب والجهام والماضي والكهام، رسالة دكتوراه، جامعة باجي مختار، عنابة،2012/2011 ، ص290

2– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قراءة وتعليق أبو فهر محمود محمد شاكر ،دار المدني،جدة، ط1،1991، ص20

3– فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، دار النفائس، عمان، الأردن، ط12، 2009، ص21

ونمثّل بالبيت التالي للتوضيح والذي يقول فيه بديع الزمان الهمذاني [الكامل]

لَيْلٌ كَأَنَّ أبَا شُجَاعٍ بَدْرُهُ   يَجْلُو الدُّجَى وَالعَنْبَرِيُّ سِرَاجُهُ [53/5]

فالمشبه والمشبه به متباعدان لأنهما مختلفان، وعقد المقارنة بينهما بالأداة (كأنّ) التي أدّت إلى تقريب الخواص وتحصيل الدلالة المرجوّة التي يمنحها المتلقّي بذوقه من الفاعلية .

ويجمع الشاعر بين ممدوحه وبدر الليل الحالك، بحيث ينتزع مواصفات البدر المتمثلة في الجمال والضياء، فوحّد بين الدالين، واختزلهما في صورة موحدة حاصلا على دلالة جديدة متمثلة في بهاء وجمال الممدوح.

والتشبيه قوام الصورة الفنية، حيث تظهر القدرة الإبداعية والفنية والجمالية لأي مبدع من خلاله «فعن طريق التشبيه اتّسعت معارف البشر في أقرب ما أمكن من وقت وأقل ما أمكن من جهد... والتشبيه يوسّع المعارف من حيث هو ويسهّل على الذاكرة عملها فيغنيها عن اختزان جميع الخصائص المتعلّقة بكلّ شيئ على حدة بما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدالة التي نستطيع بفضل التقليل منها استحضار الكثير»[1]، ويقوم التشبيه على أربعة عناصر هي :المشبه والمشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه، والعنصران الأولان أساسيان والثالث والرابع ثانويان، ودور الأداة هو الربط اللفظي ودور وجه الشبه هو دور معنوي، ويمكن الاستغناء عنهما دون أن يحدث خلل في التشبيه، بل بدونهما يزداد التشبيه عمقا ودلالة ويكون أبلغ، وقد يختلف عمق وبلاغة« التشبيه من مثال إلى آخر باعتبار أشكال ترتيب العناصر»[2]، ويجب أن يرد المشبه في المرتبة الأولى تليه الأداة في المرتبة الثانية، فالمشبه به في الثالثة فوجه الشبه في المرتبة الأخيرة، والتشبيه الذي تتوفر فيه جميع الأركان سهل الاستخدام«وبناؤه لا يتطلب صنعة كبيرة ولا تفنّنا خاصّا، ولعلّه شاع في الكلام أكثر من بقية أنواع التشبيه»[3]، و عدّ هذا النوع أحسن إطار لوجود الصور في أوضح مظهر، مشبه بأبين دلالة،كما في قول الهمذاني: [البسيط]

وَطِفْلَةٍ كَقَضِيبِ البَانِ مُنْعَطِفًا   إِذَا مَشَتْ وَهِلاَلُ الشَّهْرِ مُنْتَقِبَا [33/4]

1– خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص142

2– المرجع نفسه، ص143

3– نفسه، الصفحة نفسها

لقد نال التشبيه اهتماما كبيرا من قبل اللغويين والبلاغيين وعرّفوه تعريفات دقيقة وجعله بعضهم من أغراض الشعر قائما بذاته فقالوا:«إنّ الشعر مثل سائر، وتشبيه نادر، واستعارة ضريبة»[1]

وبعد استقراء مواضع استخدام التشبيهات في المدوّنة تبيّن أنّ الشاعر نوّع في الاستخدام، فاستخدم تشبيهات خصّها للممدوحين، وتشبيهات استخدمها في الناقة، وأخرى في وصف الأسد، وتشبيهات خصّها للطبيعة، وما يجول فيها كفصل الربيع وأخرى للفلاة والنجوم والليل، وأخرى يصف رحلته إلى الوزراء .

وما يلفت النظر أنّ شعر الهمذاني تقريبا كلّه يمثّل المدح لأنه يريد كسب الأموال والهدايا من الوزراء والملوك، ومن التشبيهات التي استخدمها في مدح الوزراء، والملوك قوله:[الطويل]

1- أَعِرْنِي يَدًا تَهْمِي دَنَانِيرَ فِي النَّدَا   كَمَا تَنْثُرُ الأَغْصَانُ يَوْمَ الصّبَا وَرْدَا [67/30]

2- أُعِرْكَ ثَنَاء لاَ تَ ُغِبّ وُفُودُهُ   كَمَا تَنْشرُالأَمْطَارُ فَـوْقَ الرُّبَى بَرْدَا [67/31]

3- وَأُلْبِسُكَ مَدْحًا لاَ يُعَادُ فرِيدُهُ   كَمَا يَنْفَــحُ النِّدُّ الذّكِيُّ إِذَا نَـدَّا [67/32]

هذه القصيدة هي في مدح إبراهيم بن أحمد، شبه إعارة يد الممدوح التي بها الدنانير كالأغصان التي تنثر الأزهار عندما تهب عليها الريح فتتساقط كما تتساقط الدنانير في يد الشاعر، والدلالة الجديدة التي نتجت عن هذا التشبيه هو العطاء والإمداد، والإحسان، وهذه الدنانير يقابلها الشاعر بالثناء على الممدوح الذي لا تتأخر عنه الوفود لزيارته، وشبّه هذا الثناء كالأمطار التي تنشر البرد فوق الرّبى وهذا دلالة على كثرة ما يهبه الممدوح للشاعر، وفي البيت الأخير شبّه مدحه بالنّد وهو ضرب من النبات الذي ينشر رائحته الزّكية، وجاء ت كلمة (الأمطار) لتعيد الحياة للطّبيعة من جديد، كتجدّد حياة الهمذاني من الفقر إلى الغنى، ومن الذل إلى العزة، والكرامة، والرفعة، والعلو، ومواكبته حياة الوزراء، والملوك.

ومن تشبيهاته في المدح أيضا، مدحه لـ أبي علي بن ناصر الدولة يقول: [الطويل].

1- سَحَابٌ ولَكِن الدَّنَانِيرَ صَوْبُهُ   وَلَيْثٌ وَلَكِــن المُلُـوكَ عَقَــائِرُهْ [71/14]

2- وَأَبْلَج كَالصُّبْحِ الأَغَرِّ جَبِينُهُ   ضِيَاءً وَكَاللَّيلِ البَهِيـم عَساكِـرُهْ [71/15]

3-حَنَانَيْكَ حُسَّادِي كَثِيرٌ كَمَا تَرَى   وَمَنْ حَسُنَتْ عَيْنَاهُ تَكْثُرُ ضَرَائِرُهْ [71/24]

[1]- شعيب محي الدين سليمان فتوح، خصائص الأسلوب في شعر ابن الرومي، دار الوفاء، ط1، 2004، ص200

اكتمال بناء هذه الأبيات شكّلت مجموعة من البنيات التي تقبل التأويل والتفسير، حيث تخلق دلالاتها لتكوّن فضاء دلاليا واسعا فتولد دلالات جديدة، فموقف الهمذاني هو موقف مدح وإعجاب بالممدوح للتعبير بطريقته الخاصة وتصوير الأمير ربما على ما لا تجري عليه العادة، حيث ورد سياق التشبيه للدلالة على الجمال والوقار، وإن كان البيت الأول يتوفر في تشكيله على عنصر استعاري، فالشاعر حرّك خياله لإنتاج الدلالات وترجمتها وتأويلها وتفسيرها فهو يذكر ممدوحه بالسّحاب للدلالة على الوفرة وكثرة العطاء، وبالليث للدلالة على الشجاعة والبسالة، وهذا ما أصطلح عليه بالتشبيه المتعدد، وذلك لوجود عناصرأخرى كالاستعارة والكناية، فالشاعر قرّب صورة المشبه – أبلج – من المتلقي فجاء بخاصية تدعم المعنى وتقويه فانتزعها من صورة الصبح الأغرّ، فهو بذلك ربط بين شيئين متباعدين، وقرّب بينهما إلى حال الاتحاد الذي خلقت منه المناسبة فتولدت دلالة جديدة ألا وهي الرّقة، والبهاء والجمال، والحسن.

كما شبّه عساكر الأمير بالليل الشديد السواد وهذا دلالة على الشجاعة، إذ العساكر يهجمون على العدوّ ليلا من حيث يرونه وهو لايراهم.لأنه لا يسري في الليل الحالك إلاّ الشجاع، ومن تشبيهات وصف الناقة يقول: [الطويل].

1-بِمُشرِفَةٍ كَالطَّوْدِ دَائِمَــةِ السُّرَى كَأَنِّيَ عَلَى الشِّعْرَى[1] بِهَا أَوْ عَلَى شِعْرِي [72/11]

2- كأنَّ الفَلاَ صَدْرِي كَأَنِّي وَنَاقَتِي خَيَالٌ بِهِ نَسْرِي كَـأَنَّ الدُّجَـى فِقْرِي [72/12]

3-كَأَنِّي عَلَـى قَصْـرٍ بِهَا وَكَأَنَّـهَا إِذَا وَخَدَتْ تَحْتِي عَلَى كَنَفِـي صَقْر [72/13]

في البيت الأول شبّهت الناقة الديمومة السير ليلا بالجبل الضخم للدلالة على عظمة الناقة وعلوها وثباتها في الأرض، ومن شدّة علوها يشبه نفسه أنّه على كوكب .

واشتمل البيت الثاني على ثلاثة تشبيهات، ففي الأول شبّه الفلاة بالصّدر للدلالة على الانبساط والاستواء، وفي الثاني شبّه نفسه وناقته بالخيال للدلالة على كثرة التفكير والإبداع، وفي الثالث شبّه الدّجى بالكلام (الشعر) للدلالة على قرض الهمذاني للشعر لايكون إلا في الدجى.

[1]– الشعرى:كوكب نيّر يقال له المرزم يطلع بعد الجوزاء وطلوعه في شدّة الحر ،لسان العرب، مادة (ش ع ر)

وفي البيت الثالث تشبيهان، الأول شبّه الشاعر نفسه وهو يمتطي الناقة بأعناق النخل للدلالة

على الارتفاع والعلو، والثاني شبّه ناقته إذا سرعت ووسعت خطاها بجناحي الصقر للدلالة على التعالي والتسامي والقوة والدقة والشجاعة .

ويوضح الشاعرمقدرته الفنية والتصويرية من خلال هذه القصيدة التي يمدح فيها أبا علي الوزير، وفيها يصف الأسد، فيستخدم تشبيهات ليؤكد بها على ما يريده من تميز ، وفي وصفه بصفة خاصة، يقول:[الرجز].

لمَّا انْزَوَى فِي مَسْكِهِ وَانْقَبَضَا ثُمَّ تَمَطَّـــى وَسَـــطًا وَانْتَفَضَا [89/2]
ثُمَّ أَتَى رَكِبَ الفَلاَ مُعَرِّضَا يَطْفُرُ كَالْبَرْقِ إِذَا مَا أَوْمَضَا [89/3]
يَطِمُّ كّالسَّيْلِ إِذَا مَا خَفَضَا يَزْأَرُ كَالـرَّعْدِ إِذَا تَخَضْخَضَا [89/4]

يقدّم الهمذاني مشهدا آخر بديعا رائعا، حيث يشبه وثب الأسد في البيت الثاني بالبرق دلالة على السرعة الفائقة، وفي البيت الثالث يشبهه تشبيها آخر، إنّه يشبهه بالسّيل في علوه، ويشبه زئيره بالرعد دلالة على الصوت القوي المخيف، ولعلّ الهمذاني في هذه الأبيات أراد أن يربط بين صفات الأسد وصفات الممدوح.

وله نوع من الإحساس بالطبيعة حيث يتدبر فصولها، وفلواتها، وحيواناتها ونباتاتها وحالاتها المتنوعة ويعيرها من إحساسه وخوالجه حتى تعود في نظره نابضة بالحياة كقوله: [مجزوء الكامل]

فَكَأَنَّمَا قَبَسَ الرَّ بِيعُ بِمَنْكَبِ العَلَمَيْنِ سَرْجَا [53/3]
شَبّهْت أَنْوَارَ الرَّبِيـ ـعِ كَوَاكِبًا وَالرَّوْضَ بُرْجَا [54/5]
وَتَرَى الغُصُونَ كَأَنَّمَا أَطْلَعْتَ لِلْمُرْجَانِ دُرْجَا [54/6]

ورد سياق التشبيه للدلالة على إحياء الربيع للطبيعة وجعلها تنبض بالحياة بعد أن كانت قفرة جدبة ميتتة، فموقف الهمذاني موقف إعجاب للتعبير عن هذا الموقف، الذي كان له عناصر تشكيلية كون بها وعيه الشعري واستعان بها في تصوير أزهار الربيع المختلفة الألوان والأشكال بالكواكب المتلألئة، وتصوير الرياض بالبرج الذي تحيط به الحدائق الغنّاء التي تشتمل هي أيضا على الأشجار والأزها، فربط بين طرفين متباعدين (أنوار الربيع و الكواكب) فخلقت منهما المناسبة، وبجمعهما تولدّت دلالة الحياة وجمال الطبيعة.

إنّ الهمذاني عندما وصف الطبيعة في هذه الأبيات عمد إلى التشخيص، فأتى بالجماد ونفخه بالحركة والنشاط، فهو يستخدم الربيع لتوضيح فكرته فعبارة كأنّما قبس الربيع بمنكب تدل على إبداعه الأسلوبي المتميز، وعبارة شبهت أنوار الربيع كواكبا هي كذلك تدل على مقدرة الشاعر في تشبيهاته وتفرّد أسلوبه الفكري والفني عن غيره، ويستخدم الهمذاني أداة التشبيه (كأنّ) بكثرة في ديوانه ليدل على مقدرته الفنية والإبداعية .

ففي قصيدة عنوانها (لك الخير) يمدح فيها خلف بن أحمد وظف فيها التشبيه بـ "كأنّ"8 مرات يقول فيها: [الطويل].

1- تَزُجُّ بِنَا الأَسْفَارُ فِي كُلِّ شَاهِقٍ وَترْمِي بِنَا الآمَالُ مِـنْ كُـلِّ حَـالِـقٍ [109/15]
2-كَـأَنَّ مَقَـامَ الـذُّلِّ طَبْـطَابَ[1] لاَعِبٍ أَنَا كُرَةٌ فِي ظَهْرِهِ غَيْرُ لائِقِ [109/16]
3-كَـأَنَّ مَطَـايَانَا شِفَـارُ كَأَنَّـمَا تَـمُـدُّ إِلَيْهِـنَّ الفَـلاَ كَـفَّ سَـارِقِ [109/17]
4-كَأَنَّ الفَلاَ فِي خَنْدَقٍ مِنْ ظَلاَمِهِ دُجَى وَالدُّجَى مِنْ أُفُقِهِ فِي سُـرَادِقِ [109/18]
5-كَـأَنَّ نُجُــومَ اللَّيْـلِ نَضَّـارَةٌ لَنَا تَعْجَـــبُ مِــنْ آمَالِـنَا وَالعَـوَائِقِ [109/19]
6-كَـأَنَّ نَسِيمَ الصُّبْحِ فُرْصَةَ آيسٍ كَـأَنَّ سَـرَابَ القَيْـظِ خَجْلَـةُ وَامِقِ [110/20]
7- كَـأَنَّ هَـدِيرَ الرَّعْدِ ضَجَّةُ نَاشِزٍ شَكَتْ مِنْ وَمِيضِ البَرْقِ ضَرْبَةُ فَالِقِ [110/21]
8-كَأَنَّ سَمَاءَ الدَّجْنِ لَوْلاَ اِنْقِشَاعُهَا يَدَا خَلَـفٍ عِنْـدَ النَّـدَا وَالصَّـوَاعِـقِ [110/22]

إنّ كلية العلاقة تنبثق من ذات الشاعر ووعيه، والكون يتفرع إلى علاقات جزئية تتأرجح بين التضاد والتوافق (مقام، مطايانا، الفلا، نجوم الليل، نسيم الصبح، سراب القيظ، هدير الرعد، سماء الدجن...إلخ). « إنّ هذا الربط بين الجزئيات يبدو خاضعا لمنهج يريد أن يشكّل معنى معينا ويبلّغه وهو محكوم برؤية تمتاز بالعمق والشمول والقدرة على استنباط المعنى من ظواهر لا تتضمّنه في ذاتها إلا عندما يعنيها الوعي الشعري»[2]، فمعنى العلاقة بين الذات والآخرين والعالم يتشكّل من خلال العلاقة بين المطايا والفلا ونجوم الليل، ونسيم الصبح ، وهدير الرعد.... وكل منها يمثّل جزءا يتكاتف مع غيره ليؤدّي المعنى الكلي للتشبيه الذي يتّضح من هذه الأبيات ليبين القدرة الفائقة للشاعر على الوصف من خلال الواقع الذي يعيشه، والذي جعله

[1]- لسان العرب ، مادة (ط ب ب)، الطبطابة خشبة عريضة يلعب بها بالكرة

[2]- هلال جهاد، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007، ص208

يتنقل من مكان إلى مكان قاطعا المسافات الطوال من أجل مدح الوزراء والأمراء لكسب الأموال والفوز بالعطايا، والكلمات التي استخدمها في هذه التجربة كلّها مستوحاة من واقع حياته، التي تدلّ على قدرته اللغوية التي أبدعت هذه السلسلة من التشبيهات الجميلة .

ويواصل الهمذاني استخدام أداة التشبيه "كأنّ" في أشعاره بصفة التتابع في أبيات القصيدة الواحدة، ففي قصيدة سماء الدجى ما هذه الحدق؟ استخدمها 31مرة في 22بيت، وكرّرها في بعض الأبيات ثلاث مرات ،يقول: [الطويل]

1-لَكَ اللهُ مِنْ عَزْمٍ أَجُــوبُ جُيُوبَــهُ   كَأَنِّي فِي أَجْفَانِ عيْنِ الرَّدَى كُحْلُ [118/2]
2-كَأَنَّ الدُّجَى نَّقْعٌ وَفِي الجَوِّ حَوْمَةٌ   كَـوَاكِبُـهَا جُنْـدٌ طَـوَائِرُهَـا رُسْـلُ [118/3]
3-كـأَنَّ مَطَـايَانَـا سَمَـاءٌ كَـأَنَّـنَا   نُجُـومٌ عَلَـى أَقْتَابِهَا بُرْجِـهَا الرَّحْلُ [118/4]
4-كَأَنَّ القُرَى سَكْرَى ولاسَكْربالقُرى   كَأَنَّ الرُّبَا ثَكْلَى وَمَا بالرُّبا ثَكْلُ [118/5]
5-كَأَنَّ السّرَى سَاقٌ كَأَنَّ الكَرى طَلاَ   كَأَنَّا لَهَـا شـربٌ كَأَنَّ المُنىَ نَقْل [118/6]
6-كَـأَنَّ الفَـلاَ نَـادٍ بِـهِ الجِنُّ فِتْيَـةٌ   عَلَيْهِ الثَّرَى فُرش حَشِيشَته الرَّمْلُ [118/7]
7-كَـأَنَّ الـرُّبَا كُـومٌ كَـأَنَّ هُـزَالُهَا   لِكَثْرَةِ مَا يَغْتَالُهَا الخِفُّ وَ النَّعْلُ [119/8]
8- كَأَنَّ الذِي تَنْفى الحَوَافِرِ فِي الثَّرى   خُطُوطٌ مَسَامِيرُ النِّعَالِ لَهَا شَكْلُ [119/9]
9-كَـأَنَّا جِـيَاعٌ وَالمَطِـيُّ لَـنَا فَــمٌ   كَأَنَّ الفَلاَ زَادٌ كَأَنَّ السُّرَى أَكْلُ [119/10]
10-كَأَنَّ بِصَدْرِ العِيسِ حِقْداً عَلَى الثَّرَى   فَمِنْ يَدِهَا خَيْطٌ وَمِنْ رِجْلِهَا نَكْلُ [119/11]
11-كَـأَنَّ يَنَـابِيعَ الثَّـرَى ثَدْيٌ مُرْضِعٌ   وَفِي حِجْرَهَا مِنِّي وَمِنْ نَاقَتِي طَفْلُ [119/12]
12-كَـأَنَّا عَلَى أُرْجُوحَـةٍ مِـنْ مَسِيرِنَا   لِغُـورٍ بِهَا نَهْـوِي وَنَجْدٍ بِهَا نَعْلُو [119/13]
13- كَـأَنَّا عَلَى سَيْرِ السَّوَانِي مسَافَة   لِمَجْهَلَـةٍ تَمْضِـي و مَجْهَلَـةٍ تَتْلُـو [119/14]
14-كَأَنَّ الدُّجَـى جَفْنٌ كَأَنَّ نُجُومُـهُ   عَلَى ظَهْـرِهِ حلْيٌ كَأَنَّا لَهُ نَصْـلُ [119/15]
15-كَـأَنَّ بَنِـي غَبْرَاءَ حِـينَ لَقَيتُهُـم   ذِئَابٌ كَـأَنِّي بَيْنَ أَنْيَـابِهِمْ سَخْـلُ [119/16]
16-كَـأَنَّ أَبَانَا أَوْدَعَ المَلِكَ الـذي   قَصَدْنَاهُ كَنْزًا لَمْ يَسَـعْ رَدَّهُ مَطْلُ [119/17]
17-كَأَنَّ يَدِي فِي الطِّرْسِ غواص لجَّةٍ   بِهَا كَلْمِـي درّ بِهَــا قِيمَتِي تَغْلُـو [119/18]
18-كَأَنَّ فَمِي قَوْسٌ لِسَانِي لَـهُ يَـدٌ   مَدِيحِـي لَـهُ نَزْعٌ بِـهِ أَمَلِي نبْلُ [119/19]
19-كَـأَنَّ دَوَاتِي مِطْفَـلٌ حَبَشِيَـةٌ   بَنَانِي لَهَا بَعْلٌ و نَفْسِي لهَا نَسْـلُ [119/20]
20-كَأَنَّ بَنِيهَا عَكْسُ أَبْنَاءِ عَصْرِنَا   فَإِنْ يُرْضَعُوا يَبْكُوا وإِنْ يُفْطَمُوا يَسْلُوا [119/21]

21-كَأَنَّ أَلْهَمْتَ فَضْلَ الذِي باسْمِهِ جَرَتْ فَسَارَتْ وَمَا غَيْرُ الرُّؤُوسِ لَهَارِجْلُ[119/23]

22-كَأَنَّ الأَمِيرَ اخْتَصَّهَا فَاعْتَلَتْ بِهِ مَعَـارِجُ أَسْبَـابُ السَّمَاءِ لهَا سفْلُ[119/24]

23-تَعَجَّبَ مِنْ شَكْوَايَ دَهْرِي كَأَنَّنِي شَكَوْتُ لما لَمْ يشْكِهِ النَّاسُ مِنْ قَبْلُ[120/27]

استخدم الهمذاني في هذه القصيدة أداة التشبيه "كأنّ" بكثرة وهي تنتشر في معظم أبيات القصيدة، وهذه ظاهرة تنمّ على مقدرة الشاعر في طريقة إبداعه المتميزة، وقدرته على استخدام الألفاظ،كما تنمّ على الثروة اللغوية للشاعر، وثراء قاموسه اللفظي، وهذا الحشد الهائل لأداة التشبيه هو نوع من الصّياغة الجديدة التي لا نجد مثلها في الدواوين الجاهلية ولا في دواوين شعراء العصر الإسلامي والأموي وحتى في دواوين عصره العباسي، فهذا التكرار للأداة فريد من نوعه، وهذه الصياغة تفصل المعنى من وجوه شتى بواسطة جمع ما يناسب التجربة الشعرية من ألفاظ مترادفة مثل(الخف=النعل)، (زاد=أكل)، أوألفاظ متضادة مثل(نهوي≠ نعلو)، (يدها≠ رجلها) (يرضعوا يبكوا ≠ يفطموا يسلوا) بطريقة بارعة تساهم في التعبير عن التجربة الشعريّة تعبيرا فنيا موحيا، ومن هنا تتضح عبقرية الهمذاني في هذا النوع من التصوير الذي يقوم على الدقّة في رسم المناظر ونقلها بالألفاظ «ومدركات الحواس،كامل الخطوط، واضح الألوان،كما تقوم على تأليف المناظر والأشكال، من عناصر حسية واقعية، في الطبيعة والبيئة لكن الأشكال المؤلفة تختلف بين الحقيقي والملموس والافتراض المتخيّل والمختلط وهذا يشبه المقولة الشهيرة للعقّاد عن شوقي ... إنّ الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعدّدها ويحصي أشكالها وألوانها»[1]، ويتحدّث عن أسماء السيف ويستخدم عدة أدوات التشبيه (كما- الكاف- كأنّ) التي توضّح قدرته الإبداعية والفنيّة والجماليّة، فهو ينتمي إلى أدباء مدرسة الصنعة اللفظيّة وله أسلوبه الخاص وذلك لتنوع مصادر شعره، وتنوع مشارب تكوينه اللغوي، وتناوله الحياة العباسية من مختلف جوانبها يقول:[المسرح].

1-وَالمِقْضَبُ الفَاصِلُ العِظَامَ كَمَا الـ قَضَّاب يَفْرِي مَفَاصِلَ الجُمَلِ [124/23]

2- وَقَـدْ يُقَالُ المِهْـزُ وَهُوَ الـذِي يَهْـتَزُّ كَالغُصْـنِ سَاعَةَ العَمَلِ [124/27]

3- وَالأَبْرَصُ السَّيْف لاَ سوَادَ بِهِ كـأَنَّهُ شُعْلَـةٌ مِــنَ الشُّـعَـلِ [124/31]

4- وَ الأَبْيَضُ السَّيف رَاعَ مَنْظَرُهُ كَـأَنَّهُ مِـنْ سَنَـاكِ فِي حُلَلِ [125/32]

[1]- خصائص الأسلوب في شعر ابن الرومي، مرجع سابق، ص207

5- والمرْهَفُ السَّيفُ رَقَّ جَانبَهُ حَتَّى كَأَنِّـي أَعَـرْتُـهُ غَـزَلِي [125/33]

6- وَالمِبْعَجُ السَّيْف وَاللِّسَانُ لَهُ رَأْسٌ طَـوِيلٌ كَهَامَـةِ الأَسَـلِ [125/34]

تدلّ التشبيهات الواردة في الشواهد على قدرة الشاعر الفائقة في استخدام البيان ، حيث شبه أسماء السيف بأوصاف، فحدث تقارب بين الموصوف والصورة الواصفة على الرّغم من الانفصال« وهذا يقتضي أن يكون الوجهان مستقلا أحدهما عن الآخر منفصلا في عرف التجربة البشرية كما يقتضي من ناحية أخرى داعيا يسمح بوضع الوجهين على صعيد واحد أو أكثر من داع بدونه يكون التصوير تشويها ...والتشبيه هو إبرز أنواع التصوير اطرادا في كلام البشر عامة المسموع والمقروء على حدّ السّواء»[1]

والهمذاني في تشبيهاته هذه يدلو بدلوه المتميز الذي يعتبر تميزا في أسلوبه الإبداعي والتصويري.

ويصف الكرم والخمر والخمار يقول:[الوافر]

1- يُحَدِّثُ عَنْ أبٍ فَأَب مَجُوسٌ إلَى هَابِيــلَ كَاللَّيْلِ البَهِيمِ [129/2]

2- فَأَبْصَرَ غِلْمَةً كَالصُّبْحِ بِيضًا لَهُنَّ وَ غِلْمَةً مِثْلَ الصَّرِيمِ [129/11]

3- قَضَى بِسَوَادٍ ذَا وَبَيَاضٍ هَذَا كَمَا وَلَدَ الصَّبِيحُ مِنَ الدَّمِيمِ [129/15]

4- وَجَــرَّدَ مِـدْيَةً كَالمَاءِ أَبْقَتْ عَلَى أَوْدَاجِهَـا أَثَرُ الكُلُـومِ [129/18]

5- وَفِتْيَـانٌ كَمُجْتَمَـعِ الثُّـرِيَّا عَلَى طَرَفٍ مِنَ العَيْشِ الرَّخِيمِ[130/33]

نرى في هذه الأبيات أجمل ما استخدمه الهمذاني في التشابيه و الأدوات التي برع فيها (كالليل،كالصبح، مثل الصريم، كما،كالماء،كمجتمع)، فكل«هذه الأدوات تدلّ على أهمية خصائص الوصف في العصرالعباسي فهي خاصية تظهر قوّة خاصيّة التعقيد فالشاعر لم يعد يسيغ المعاني البسيطة المنفردة والصور القريبة المتناولة والتشابيه الدنيّة اليسيرة بل نراه يمازج المعاني، ويخادع في سترها وطلائها ممتزجا في ذلك بين النزعة الفلسفية التي تظهر في شعر أبي تمام والنزعة البديعية المسرفة كما ظهرت في شعر مسلم بن الوليد »[2]

ويظهر جمال التشبيه عند الهمذاني في قوله: [السريع].

1-وَفِتْيَةٌ كَنُجُومِ اللَّيْلِ مَسْعَدَةٌ كُلٌّ إِذَا لاَحَ سَامِي الطَّرْفِ مَرْمُوقُ [107/1]

[1]- خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص142

[2]- خصائص الأسلوب في شعر ابن الرومي ، مرجع سابق، ص214، 215

2- فِي فَاغِمِ النُّورِ مَوْشِيٌّ جَوَانِبُهُ كَأَنَّهُ مِنْ خِصَالِ الشَّيْخِ مَسْرُوقُ [107/2]

3-كَأَنَّ يُمْنَاكَ بَحْرٌ وَ هِيَ زَوْرَقُهُ أَلَيْـسَ مِنْ آلَةِ البَحْـرِ الزَّوَارِيــقُ [108/23]

4-وَأَينَــقٌ كَقَسِــيِّ النَّبْــعِ لَيْــسَ لَهَا إِلاَّ الحَقَائِبُ حَمْلاً وَ الصَّنَادِيقُ [108/26]

5-نَامَتْ عُيُونُ الوَرَى عَنْهَا فَطِرْتُ لَهَا كَفِلْقَةِ الصَّخْرِ مجَّتْهَا المجَانِيقُ [108/29]

يظهر جمال التشبيه في تشبيه الفتية بنجوم الليل المتلألئة التي ترسل أنوارها كأنها أزهار بديعة في روضة غنّاء، والنّور الموشيّ الجوانب كأنّه مأخوذ من الأمير، فبركات الأمير بحر لا تنفد.

« والدرس الحديث يستخلص جماليات تلك الطرائق (المجازية) – التشبيه والاستعارة – من خصائص تركيبها ومن أدوارها الجمالية في بنية القصيدة دلالتها الرمزية، ثم يكشف عن صور شعرية في غير تلك الطرائق، إذ يبرز (التصوير) في عمل كافة الأنظمة اللغوية – الأصوات، الصيغ، العلاقات – في القصيدة »[1].

والتشبيه البليغ هو أفضل ضروب التشبيه بإجماع البلاغيين قديما، لأنّه ليس من الضروري أن تتوفرفيه كل عناصر التشبيه في بناء الصورة التشبيهية، فالتشبيه يستقيم بذكر العنصرين الأساسيين فقط، وبحذف العناصر الثانوية وبقاء الأساسية منها يزداد التشبيه قوة، والميزة الظاهرة في التشبيه البليغ هي « المطابقة التامة بين المشبه والمشبه به ،وبتجرده من وجه الشبه يتميز بإجمال التقريب بينهما، مما يسمح اعتبار التشبيه البليغ أسمى درجة في التشبيه الصريح من حيث هو يسوّي بين المشبه والمشبه به تسوية تامة »[2]

والمتفحّص لشعره في هذا الضرب من التشبيه، يدرك ما له من ملمح لطيف وموضع شريف، لمبالغة صاحبه في الوصف وإغراقه في الأدعاء نحو قوله: [الطويل].

1- فَإِنْ يَكُ بَحْرٌ أَغْرَقَ النَّاس مَاؤُهُ فَإِنَّكَ بَحْرٌ أَغْرَقَتْنِي جَوَاهِرُهُ [73/25]

2- هُوَ البَدْرُ إِلاَّ أَنَّهُ البَحْرُ زَاخِرًا سِوَى أَنَّهُ الضِّرْغَامُ لَكِنَّهُ وَبْلُ [120/42]

ورد التشبيه البليغ في البيت الأول بتوظيف كلمة بحر توظيفا مجازيا لإحداث الإثارة والمتعة في نفس المتلقّي وجرّد التشبيه من عنصري الأداة ووجه الشبه وأغرق في التصوير ليدلّ على وجه المبالغة أنّ الممدوح كثير العطاء وأنّ عطاءه لا ينفد .

[1]- عبد المنعم تليمة، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ،1978، ص127، 128

[2]- خصائص الأسلوب في الشوقيات ،مرجع سابق ، 150

و شبّه ممدوحه في البيت الثاني بالبدر في المرة الأولى وبالبحر في المرة الثانية وبالضرغام في المرة الثالثة، وحلاوة التشبيه في هذا البيت يتجلى في تشبيه الممدوح بالبدر في إشراقه ونوره وضيائه، وهي صورة بيانية يحبّذها علماء البيان لأنّ من عادة العرب يشبهون الشخص بالقمر، ويشبهونه بالبحر في إمداده وعطائه، وفي احتوائه للكنوز، وبالأسد في القوة والشجاعة والبأس .

ويورد الهمذاني التشبيه البليغ في سياق استفهامي مشحون بمعاني النفي والإنكار، نحو قوله: [الطويل]

أَلَمْ تَدْرِ أَنَّ الجُودَ والـمَجْدَ والنُّهَى   أَمَانٌ مَتَى تَحْلُمْ بِهَا وَجَبَ الغُسْلُ[122/6]

الظاهر أنّ الشاعر أحسّ عدم دراية الممدوح لبعض الأمور، لذلك خاطبه موضحا له أنّ الجود والمجد والنهى أمان للإنسان من النار يوم القيامة، وقد حذف الأداة لادّعاء أنّ المشبّه هو المشبه به ومعنى البيت ما جاء في الحديث الشريف"الصدقة تطفئ الخطيئة كما يطفئ الماء النار" . ومنه قوله : [المنسرح]

والبَاهِرُ السَّيْفُ نُورٌ مَنْظَرُهُ   يُبْهِرُ نُورَ العُيُونِ والـمُقَلِ [125/42]

حلاوة التشبيه البليغ في هذا البيت تتجلى في تشبيه السيف بالنور، ولعل ما يفتن المتلقّي ويهزّمشاعره ويحرّك عواطفه هو الغلو والإفراط في المبالغة ليدلّ على أنّ السيف مصقول جيدا، فكانت المطابقة بين المشبه والمشبه به، فمن شدّة لمعانه شبهه بالنور الذي يسحر العيون التي لا تأبى إلا النظر إلى هذا النور .

المبحث الرابع :التّشكيل الاستعاري في المدوّنة

الاستعارة في كلام العرب هي ضرب من الكلام «يكون اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة المشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي»[1]، ويعرفها الجرجاني بقوله: الاستعارة أن تريد تشبيه الشيئ بالشيئ، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيئ إلى اسم المشبّه به فتعيره المشبّه وتُجْرِيَهُ عليه .تريد أن تقول: رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول:رأيت أسدا.

والاستعارة ضرب من ضروب العدول عن الحقيقة، وقد اعتبرها جون كوهن(Jean Cohen) انتهاك لقانون اللغة وهي إذن مصنّفة في المستوى التصوّري، وهناك لون من الهيمنة يفرض الكلام على اللغة، فاللغة تقبل التحوّل لكي تعطي معنىً للكلام[2]، يقول الجرجاني في ذلك : «أنّك إذا رجعت في القسم الأول إلى التشبيه الذي هو المغزى من كل استعارة تفيد وجدته يأتيك عفوًا،كقولك في "رأيت أسدا" "رأيت رجلا كالأسد" أو "رأيت مثل الأسد"أو" شبيها بالأسد"وإن رمته في القسم الثاني وجدته لا يؤاتيك تلك المؤاتاة، إذ لا وجه لأن تقول:"إذ أصبح شيئ مثل اليد للشمال "أو" حصل شبيه باليد للشمال، وإنّما يتراءى لك التشبيه بعد أن تخْرِق إليه سترا، وتُعمل تأملا وفكرا، وبعد أن تغيّر الطريقة، وتخرج عن الحذو الأول»[3]

وفكرة الخرق عند الجرجاني أصبحت تكتسي أهمية بالغة في الدراسات الحديثة، التي أصبحت «تنظر إلى الاستعارة على أنّها تغيير للمعنى، وتحويل للنّظام، أو قواعد الإدراج، لأنّ الصورة نزاع بين التركيب والإدراج، وبين الخطاب والنّظام، تقوم على علاقة متغيرة تنتج أنواعا مختلفة من المجازات، فإن كانت العلاقة هي المشابهة تكون الاستعارة من حيث هي خرق لقانون اللغة لا تتحقّق إلا في المحور الإدراجي، لأنّ هناك نوعا من هيمنة الكلام على اللغة واللغة تتحوّل كي تعطي للكلام معنى »[4]، عندئذ يعمد الشاعر إلى استعمال الرسالة الموصلة لكي يغيّر اللغة،

[1]- خصائص الأسلوب في الشوقيات ،مرجع سابق ، ص161

[2]- جون كوهن، بناء لغة الشعر، تر:أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1990، ص119

[3]- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغةمرجع سابق، 1991، ص47

[4]-رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، الحجار، عنابة، 169، 170

ولكن «تحديد الاستعارات قد يسهم في تعطيل عملية الفهم، وإرباك المتلقّي بسبب خروجها عن المألوف وخرقها للمتعارف عليه»[1]

ومايتصوّره الشاعر في مخيلته قد يكون مختلفا في تصور المتلقي، لذلك لابدّ من إحاطة التشكيل الاستعاري بواسع المعرفة من الثقافات المختلفة للمساعدة على الفهم والتمكّن من التأويل الموصل إلى الدلالة المرجوة .

فالاستعارة ضرب من التشبيه حذف أحد طرفيه الأساسيين،«والعلاقة فيها بين الموصوف وصورته هي التشابه دائما غير أنّه تشابه كالتحام وتقارب كانسجام، لأنّه مفض إلا فناء أحد الطرفين في الآخر ولذلك كانت الاستعارة عندهم من قبيل المجاز»[2]

وهناك من يرى«أنّ الاستعارة لا تغيّر المعنى أو تعدّله، وإنّما تغيّر طريقة تقديمه وإثباته، وتجعله آنق وأشدّ تأثيرا مما لو قدّم عاريا ، دون ثوب الاستعارة أو كسائها»[3]

والحقّ أنّ الاستعارة «ألمع الصور البيانية ولأنّها ألمعها فهي أكثرها ضرورة وكثافة، ولأنّها كانت قبل كلّ شيئ موضوع تفكير فلسفي ولغويّ وجماليّ ونفسيّ»[4]،ويمكننا النظر إلى الاستعارة أيضا «بوصفها أداة معرفية تعمل على كسر دوائر الإدراك الجامد للشعر، وإظهار قدرة الفكر الإحيائي على توليد الدلالات المختلفة»[5]، وبالتالي فهي تتشكّل وفق قدرات الشاعر بكيفية واعية، وتتجدّد بتجدّد الثقافات والظروف، لأنّ من ضرورة خلق الاستعارة أن يتوفر نسيج ثقافي، ومن ثمّ فهي تشكّل نظاما سيميائيا[6]

إنّ سيميائية الاستعارة تمرّ عبر سيميائية الثقافة[7]، بحيث تجعلها محقّقة للتواصل، وقابلة للتأويل للتأويل والفهم .

---

[1] – بنية اللغة الشعرية في ديوان الصيب والجهام والماضي والكهام ،مرجع سابق ،306

[2] – خصائص الأسلوب في الشوقيات ، مرجع سابق،ص162

[3] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3،1992، ص231

[4] – أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة ، ط1،2005، بيروت، ص233

[5] – عبد الفتاح أحمد يوسف،لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1،2010، ص179

[6] – بنية اللغة الشعرية في ديوان الصيب والجهام والماضي والكهام ،مرجع سابق،ص305

[7] – السيميائية وفلسفة اللغة ، مرجع سابق، ص242

وقد تفنّن البلاغيون في دراستها، ودقّقوا النظر في طرفي التشبيه«فسمّوا الاستعارة التي خلت من ملائمات المشبه به "مجردة*"، والتي خلت من ملائمات المشبه "مرشّحة*"»[1]، أما من ناحية اللفظ فقد صنّفوها صنفين بالنظر إلى جمود لفظها أو اشتقاقه واعتبروا الأصالة في الجامد والتبعية في الفعل أوالمشتق فسمّوا استعارة أصلية في الجامد واستعارة تبعية في المشتق، واصطلحوا على تسمية المانع من إرادة المعنى الحقيقي بالقرينة، وصنّفوها إلى قرينة لفظية وأخرى حالية. والاستعارة تخرج بالمعنى إخراجا جديدا، وتلبسه ثوبا مغايرا بغية إضافة الدلالة، «ولولا أنّ الاستعارة تتضمّن مالا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا»[2]، ذلك أنّ الاستعارة لها فضل وأنّها تفعل ما لا تفعله الحقيقة في نفس السامع[3]

أ- **الاستعارة التصريحية :**

تعدّ الاستعارة التصريحية من الصور البيانية التي لا تتأتّى للشاعر إلاّ من حسن الصياغة لها،كماتعدّ من المظاهر البسيطة التي يخرج فيه هذا النوع من التصوير في الكلام[4] فتشبيهات الهمذاني بعيدة عن الأذهان لايمكن انتزاع وجوه الشبه منها إلاّ من له القدرة على ربط المعاني، وتوليدها من بعضها البعض حتى تجعل المتلقّي محمولا على تخيل صورة جديدة .

والاستعارة التصريحية عند شاعرنا لا تشكّل ظاهرة أسلوبية، والسبب في ذلك لنفور الشاعر منها لسطحية تركيبها، ولأنّ المستعار يذكر فيها بلفظه لا بمتعلّقاته، ممّا يضيق مجال حركة الشاعر.

وكقوله: [الكامل].

يَا قَوْمُ أَنْتَجِعُ السَّحابَ وأَسأَلُ الـ بَحْرَ المحِيطَ وَأَجْتَدِي مِكْيَالاَ [122/26]

شبّه الشاعر الممدوح بالبحر المحيط لكثرة ما يحتويه من خيرات فحذف المشبه وهو

---

[1] – اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص170

*– الاستعارة المجردة هي مايذكر معها ما يلائم المشبه والمرشحة هو يذكر معها ما يناسب المشبه به.

[2]– أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص205

[3]– المرجع نفسه، ص206

[4] – خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص 63

أبو الطيب سهل بن محمد وصرّح بالمشبه به البحر المحيط للدلالة على العطاء الوفير، وذكر متعلقات هذه الاستعارة وهما الكلمتان أجتدي ومكيالا الدالتين على العطاء بالوفرة ومن غير حساب.ومنها قوله: [مجزوء الرمل].

وَلِسَانُ الدَّهْرِ بِالوَ عظِ لَوَاعِيه فَصِيح [59/12]

فالموقف موقف وعظ وإرشاد حيث الدلالة على الحياة وما تكتنفها من خيرات وشرور، فشبّه الإنسان بالدهر لأنّ الإنسان هو الذي يمتلك اللسان فحذف المشبه وصرّح بالمشبه به ، وذكر متعلقات هذه الاستعارة وهي كلمة الوعظ ودلالة الاستعارة هي أخذ الدروس والعبر والمواعظ من الدهر، فدلالة الخطاب تتغير بالتغير الطارئ على الوحدات المعجمية، فالهمذاني عندما يريد أن يجعل دهره طلقا يافعا إنّما يريد أمرا آخر يكشف عنه السياق، ويتحقّق هذا الأمر عن طريق توليد المعنى الاستعاري، حيث يجعل من الدهرالحياة السعيدة بكل مكنوناتها وقيمها وأبعادها. كما في قوله: [السريع].

قَامَرَنِي الدَّهْرُ سُرُورِي بِكُمْ بِغَيْرِ شِطْرَنْجِ وَلاَنَرْدِ [65/41]

الدال : قَامَرَنِي الدَّهْرُ سُرُورِي .

الدال الأول: الدهر القاسي (المقامر)

المدلول الثاني : قسوة الأعداء وظلمهم.

يقدّم هذا التشكيل الاستعاري رؤية لحالة الدّهر، فقد شكّله الشاعر بتشكيل يلبي حاجته الإبلاغية، فتأتي الصورة فيها نوع من الكثافة وهي صورة الدّهر المقامر الذي يلعب حظه إمّا في الربح وإمّا في الخسارة، لكن هذه المقامرة دون استعمال الشطرنج أو النرد فبنية الاستعارة هنا توحي بالدلالة الحقيقية للخطاب، الذي وضع بغية التأثير في المتلقي من خلال بنية الدهر وما يفعله بالشاعر، لعلّ المتلقي يتدخل في تغيير وضع الشاعر . ومنه قوله: [الطويل].

تَعَجَّبَ مِنْ شَكْوايَ دَهْرِي كَأَنَّنِي شَكَوْتُ لِمَا لَمْ يَشْكُهُ النَّاسُ مِنْ قَبْلُ [120/27]

هذاالموقف هو شكوى وتعجب الدهر، لما لاقاه الشاعر من تصاريفه نتيجة عداء الأعداء الذين ظلوا يراقبونه، وهذا الموقف هو غاية التأثير، فالاستعارة هنا تعيش في جوّ من التعجّب والشكوى .

ويظهر البعد التداولي لهذه الاستعارة في إظهار الحسد الذي نشأ بين الشاعر وأعدائه بسبب المكانة التي حظي بها عند الوزراء والملوك، فإنّ هدف هذا التشكيل الاستعاري هو التأثير على

من وجّه له الخطاب، للتأثير فيه، وإظهار صورة الإنسان المظلوم، والغاية هي صد هؤلاء الأعداء . فجعل الدهر عالما فسيحا وكأن الشاعر يتصدى له وحده.

ب- **الاستعارة المكنية:**

وردت الاستعارة المكنية في شعره أكثر من الاستعارة التصريحية، وتتغلب فيها الصورة التشخيصية على الصورة التجسيدية،«وتتميز الاستعارة المكنية بدرجة أوغل في العمق مرجعه إلى خفاء لفظ المستعار وحلول بعض ملائماته محلّه، ممّا يفرض على المتلقّي تخطّي مرحلة إضافية في العملية الذهنية التي يكتشف إثرها حقيقة الصورة»[1] ومنه قوله : الكامل]

بَرَقَ الرَّبِيعُ لَنَا بِرَوْنَقِ مَائِه   فَانْظُرْ لِرَوْعَةِ أَرْضِهِ وَسَمَاَائِهِ [30/1]

قدشبه قدوم الربيع الذي تتجدّد فيه الحياة، بالبرق، واللمعان ذلك أنّ الربيع ليس له بريق، وإنّما ليدل على حلوله وقدومه وليدل أيضا على النور والضياء الذي يصحب الربيع.

ويتحدّث عن الدّهر يقول:[السريع].

أَنْزَلَنِي الدَّهْرُ عَلَى حُكْمِهِ   مِنْ شَامِخٍ عَالٍ إِلَى وَهَدِ [64/22]

شبّه الدّهرفي البيت بالإنسان وحذف المشبه به واستعار له كلمة أنزلني للدلالة على الارتفاع والعلو إن هدف هذا التشكيل الاستعاري هو التأثير على من وجّه له الخطاب للتأثير فيه لأخذ زمام الأمور بجدية، وأنّ هذه الاستعارة تومئ إلى الحالة المزرية التي يعيشها الشاعر، فبعد أن كان يعيش في نعيم أصبح يعيش في جحيم. والبنية النحوية لهذا النوع من الاستعارات تتكون من الفعل والفاعل، وهي تشير إلى مهارة الشاعر في استعارة الفاعل الذي يمتلك القدرة على إتمام الفعل، فحين قال:(أنزلني الدّهر...) فالدّهر هنا يمثّل القوة الفاعلة لها قدرتها الخاصة على إحداث فعل النزول وهو فعل إنساني، فالشاعر استعار من الإنسان القدرة على النزول وأعطاها للدّهر لتعس الشاعر وخيبة أمله. وقوله :[المنسرح]

يَاسَادَتِي لاَ تَكُنْ عِظَامُكُمْ   لِعَضَّةِ الدَّهْرِ إِنْ يَهِجْ كَلْبُه [41/12]

أصبح الدهر في هذا البيت حيوانا مفترسا، لذا يجب على الإنسان أن يحترس منه، فالدّهر هاهنا شُبّه بالكلب بجامع الإيذاء وحذف المشبه به ورمز له بشيئ من لوازمه" عضّه"،

[1]- خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 166

ودلالة الدّهر في هذه الاستعارة هي علامة تحوّل حيث تحوّل الدّهر إلى علامة دالة على القوة السلبية .وقوله :[المنسرح]

الدَّهْرُ لَوْنَانِ فِي تَصَرُّفِهِ يَضْرِبُ بِالبَيْدَقِ الفَرَازِينَا [135/4]

في البيت استعارتان الأولى في الشطر الأول، والثانية في الشطر الثاني، ففي الأولى شبه الدّهر بالإنسان في تصرفه، فالإنسان تصدر منه تصرّفات حسنة، وتصرّفات سيئة، فكذلك الدّهر فيه الخير وفيه الشر، فلفظتا الدهر وتصرفه لفظتان متعارضتان، وكانت الاستعارة الوسيلة لإقامة العلاقة بينهما للدلالة على التحوّل من حال إلى حال.أمّا في الشطر الثاني فشبّه الدهر أيضا بالإنسان لأنّ الإنسان هو الذي يقوم بعملية الضرب للدلالة على الدّفاع من أجل استرجاع الحق المسلوب، والشرف المنهوب. وقوله : [الوافر]

عَسَى الأَيَّامُ تَعْتِبُ فِي ذُرَاهُ وَتُوصِي الدَّهْرَ بِي خَيْرَ الوَصَايَا[140/27]

تتعدّد صور الأيام والدّهر، وتتشكّل تبعا للحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، فعندما يكون الشاعر مسرورا، يجعل من أيام الدهر علامة من العلامات السعيدة، وعندما يكون حزينا مظلوما، مقهورا فإنّه يجعل من أيام الدّهر علامة من علامات الحزن والاشمئزاز، فالموقف موقف عتاب ولوم ، فالاستعارة هنا تعيش في جو من العتاب والشكوى، والشاعر يلوم الأيام على قسوتها، ويكمن البعد التداولي لهذه الاستعارة في إظهارقسوة الحياة الناتجة عن ترصد الأعداء والحسد الذي يحملونه له للإطاحة به، سجنا، أونفيا، أوإعداما حتى لا يصل إلى الوزير أو الملك لنيل مبتغاه، وفي الشطر الثاني شبّه الدهر بالإنسان الذي يوصي بأخيه خيرا لأنّ«البعد الجمالي للزمان الشعري يرتبط بالتراكمات التي تخلقها الدّلالات وتراكيبها المعقدة والمتحركة على مستوى سطح من الدّوال، بخلق حيثيات ترتبط بحراك المكونات القبلية والنتاج البعدي، نتيجة الاشتباك الحاصل بين زمن التّلقي وزمن الخيال، وهنا تؤدّي علاقات التناقض بين المستويات التركيبية، واللفظية والمعنوية دورا بارزا في زحزحة وخلخلة الأزمنة المسطحة أو الخطية للدّوال، باتجاه إعطائها بعدها الحجمي، أو الفراغي في الفضاء الشعري»[1]، فالحيثيات التي خلقتها الدّلالات جعلت من الدهر إيجابيا في خطاب الهمذاني.ومنه قوله: [مجزوء الكامل].

حَتَّى إِذَا بَكَتِ السَّحَا بُ وثَجَّتِ الأَمْطَارُ ثَجَّا [54/7]

[1] – لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة ، مرجع سابق ،ص205

شبه السحاب الذي يمطر بالإنسان الذي يذرف الدموع من عينيه فذكر المشبه (السحاب) وحذف المشبه به (الإنسان) وذكر قرينة لفظية وهي كلمة ثجّت التي تدل على السيلان والصب الكثير للمياه، فيدرك المتلقي من خلال هذه الاستعارة أنّ فصل الربيع هو فصل الأمطار .ومنه قوله:[البسيط].

1- فَلَمْ أَقُلْ لِهُمُومِ النَّفْسِ قَدْ كَذِبَتْ وَلَمْ أَقُلْ لِلِسَانِ الفَجْرِ قَدْ صَدَقَا [112/17]

2- ثُمَّ أَبْنِ فَوْقَ الطِّبَاقِ الخُضْرِ مِنْ شَرَفٍ يُفَرِّخُ الدَّهْرُ فِي أَظْلاَلِهَا طَبَقَا [112/30]

3- كَأَنِّي بَيْنَ أَيَّامٍ وَقَدْ كَشَفَتْ غِطَاءَهُ وَلِسَانُ الدَّهرِ قَدْ نَطَقَا[113/39]

تشتمل هذه الأبيات على مجموعة من الاستعارات، فشبّه الفجر بالإنسان في البيت الأول واستعار لفظة اللسان للدلالة على المشبه به المحذوف، وفي البيت الثاني شبّه الدّهر بالطير واستعار لفظة يفرّخ، وفي البيت الثالث شبّه الدّهر بالإنسان، واستعار لفظة لسان للدلالة على حذف المشبه به.فمصطلح الدّهر هو رمز للزّمن تحوّل في خطاب الهمذاني إلى علامة دالة على القوة الإيجابية أحيانا، ودالّة على القوة السلبية أحيانا أخرى .ومنه قوله:[الوافر]

1- أَلَيْسَ الشَّيْبُ أَغْزَانِي جُيُوشًا فَآبَتِ بِالسَّبَايَا مِنْ شَبَابِي [36/9]

2- أَخَا العِشْرِينَ أَنْتَ مِنَ المِعَالِي بِمَنْزِلَةِ الحُسَامِ مِنَ القِرَابِ [37/27]

3- تَرَاضَعْنَا مَعًا ثَدْيَ اللَّيَالِي وَذَلِكَ بَيْنَنَا رَحِمَ انْتِسَابِ [37/28]

في البيت الأول شبّه الشيب بالجيش الذي يغزو لكثرة تواجده فالاستعارة هنا ليست، « مجرد تشكيل لغوي أو زخرف تعبيري، فهي وسيلة فعّالة لخلق الصور، يتولّد عنها الفرق الدّلالي الذي يثير لدى المتلقي شعورا بالدّهشة والإعجاب يحدثه اللاّمتوقّع »[1]، وبذلك تكون«الاستعارةعنصر إغراب يحدث الهيبة والعجب، وما يحدث العجب يحدث اللّذة »[2]، وقد شبّه الليالي في البيت الثالث بالأنثى التي لها أثداء وحذف المشبه به على سبيل الاستعارة المكنية للدلالة على علاقة الأخوة بين الشاعر والممدوح.

ومن خلال مدحه لإبراهيم بن أحمد يقول:[الطويل]

1- أَلْبِسُكَ مَدْحًا لاَ يُعَادُ فَرِيدُهُ كَمَا ينْفَحُ النِّدُّ الذَّكِيُّ إِذَا نَدَّا [67/32]

[1] – بنية اللغة الشعرية في ديوان الصيب والجهام والماضي والكهام ،مرجع سابق،ص313

[2]– محمد العمري ،في بلاغة الخطاب الإقناعي، أفريقيا الشرق، الدارالبيضاء ،ط2، 2002، ص102

2- تُعِيدُ المِسَاعِي غَضَّةً بَعْدَ يَبْسِهَا وَشِيبَ المِعَانِي بَعْدَ كَبْرَتِهَا مَرْدَا [67/33]

حيث شبّه المدح باللباس، والمدح شيئ معنوي واللباس شيئ مادي فهما متباعدان، لكن استطاع الشاعر كيف يقرّب بينهما، حيث قام «بإنشاء خلخلة أو انتهاك في المفهومين لإيجاد علاقات تركيبية بين أشياء لا علاقة بينها في العرف الاستعمالي المألوف »[1]، لتوليد دلالات جديدة، وفي الشطر الأول من البيت الثاني شبّه المساعي بالنبات وحذف المشبه به، وأبقى على القرينة الدالة عليه " غَضَّةً بَعْدَ يَبْسِهَا " وأخفيت متعلقات المستعار له، لحث المتلقي على استنباط أوجه الشبه بين الطرفين. أمّا في الشطر الثاني فقد شبّه شيب المعاني بالصبي الذي لم ينبت على لحيته الشّعر، أنّك كما تعيد المساعي غضة فإنّك أيضا تعيد المعاني المستعملة كثيرا والتي شاخت وشابت إلى معانٍ جديدة ولطيفة تعجب المتلقّي، فاستطاع الشاعر كيف يوفّق بين المشبه والمشبه به، ويولّد بذلك الدلالات الموحية لأنّ «الاستعارة صورة ذهنية، يلجأ إليها الفاعل حينما يفقد خصيصة ما موجودة لدى طرف آخر، ويعمد الفاعل إلى هذا الفعل الاستعاري لإكمال شيئ ما يشعر أنّه ينقصه، حتى يبدو أمام الآخرين وكأنّه يمتلك جميع المقوّمات التي تؤهّله لممارسة دوره في الحياة، أمّا العلامة فهي شيئ ما ينوب لشخص ما عن شيئ ما من جهة وبصفة ما، فهي توجّه لشخص ما، بمعنى أنّها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة، أوعلامة أكثر تطورا .

وتنتج العلامة عن طريق الترابط بين الدّال والمدلول، وهي العنصر المادي المؤكّد لهذه الاستعارة في الخطاب؛ لأنّ الشاعر يملأ فراغات خطابه باستعارة معارف مختلفة وإعادة صياغتها بالشكل الذي يناسب أفكاره المطروحة داخل الخطاب»[2]

وقد جعل من العدل أداة ساطعة يقول:[مجزوء الكامل]

وَالعَدْلُ أَبْلَجٌ سَاطِعٌ وَالدِّينُ ذُو خَالٍ وَشَانَه [131/11]

حيث شبّه العدل بالنورالساطع، وحذف المشبه به وترك قرينة دالة عليه وهي لفظة (أبلج) وهذه الاستعارة تدلّ على أنّ العدل أساس الملك،كما تدلّ على أنّ الحقّ يعلو ولا يعلو عليه.

[1] – اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص 180

[2] – لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة ، مرجع سابق ، ص179، 180

خاتمة الفصل:

تطرقت في هذا الفصل إلى التشكيل الجمالي، وتعرضت فيه إلى التعريف بمصطلح التكامل، وأشكاله التي منها:التكامل الصوتي، والتكامل النحوي، والتكامل الدلال،ثم تطرقت إلى التنسيق، فعرّفت بالمصطلح وذكرت أشكاله التي منها التنسيق بالمعجم، والتنسيق بالنحو، والتنسيق بتوالي المثنويات الإضافية، والتنسيق بالمشاكلة ، وختمت الفصل بالحديث عن التشبيه والاستعارة.

وقد بينت أنّ التكامل الصوتي ينشأ من خلال تفاعل الأصوات مع بعضها البعض، وتكرار بعض منها أدّى إلى حدوث تناغم ولهذا يعدّ التكامل الصوتي ذو أهمية بالغة في الكشف عن اللغة الشعرية.

والتكامل الإيقاعي ملمح من ملامح شعرية النصوص، وينشأ عن الإيقاع الخارجي المتمثل في التفاعيل الصحيحة والمنزاحة، وكذا في القوافي،كما ينشأ من الإيقاع الداخلي للوحدات المورفولوجية المتجانسة والمرصّعة.

أمّا التكامل النحوي فينشأ عن تلاحم وترابط العبارات بداية بتكامل المفردات والجمل على مستوى شطري القصيدة إلى أن يتمّ التكامل على المستوى العام للنص، وتحقّق هذا النوع من التكامل في بعض القصائد عن طريق التوازي.

أمّا التكامل الدّلالي فينشأ من التكامل والتّآلف بين الأبيات من خلال التشكيلات الاستعارية والتشبيهية، ويكون للمتلقي الدّور الفعّال في العملية الإبداعية، لأنّه لم يصبح مجرّد مستقبل بل أصبح مشاركا للمبدع في العملية الإبداعية.

كما تعرضت إلى التنسيق وأشكاله، و منها التنسيق بالمعجم، والتنسيق بالنحو، والتنسيق بتوالي المثنيات الإضافية، والتنسيق بالمشاكلة .

ينشأ التنسيق بالمعجم من اختيارالشاعر الألفاظ المعجمية وفق ترتيب معين يكون غاية في العلاقات والروابط، فالتنسيق بالمعجم مفتاح تحديد البنيات الدّلالية الأساسية في النّص، ويظهر هذا النّوع من التنسيق في القافية المختارة المنسّقة،كما يظهر في استعمال الوحدات المعجمية المترادفة.

والتنسيق بالنحو ينشأ من تكرار الكلمة نفسها ومشتقات الكلمة، والترادف، والتضاد والتوازي، كما ينشأ عن التقديم والتّأخير، والحذف، والشرط، والمفعول المطلق المؤكّد .

والتنسيق بتوالي المثنويات الإضافية تنشأ بتوالي الوحدات المورفولوجية المضافة، وهو المجانسة الصوتية القائمة بين المركبات الإضافية صوتا ودلالة، وذلك بمماثلة المضاف المضاف إليه مخرجا ودلالة.

أمّا التنسيق بالمشاكلة فيقوم بين الثنائيات المتشاكلة صوتيا ونحويا وإيقاعيا، ويقوم هذا النّوع على الائتلاف والاختلاف.

وفي الأخير تمّ الحديث عن التشكيلين التشبيهي والاستعاري لما لهما من دور فعّال في وشيّ الصور، وتظهر من خلالها القدرة الفنية والإبداعية لأي مبدع، فتقنية كلّ منهما يعتبر خلقا جديدا ناجما عن غوص المبدع في أعماق ماهيات الأشياء ليخرج بوشائج جديدة من المدركات غير المعهودة من قبل.

الخاتمــة

خاتمــة

اتّضح ممّا تقدّم في فصول البحث أنّ بديع الزّمان الهمذاني قويّ الشعور، مرهف الحسّ، حيث عبّر في نصوصه عن تجربة خاضها في خطاب شعريّ أنتج عبر اتّساق مبانيه وانسجام معانيه، فكانت لغة شعره ثريّة متفرّدة، ولازالت قصائده إلى يومنا هذا محلّ اهتمام ودراسة من قبل الباحثين، والدّارسين، وقد كشفت الدّراسة عن النتائج الآتية:

– انفتاح الدّراسات العربيّة على الدّراسات الغربية فتح المجال بأن نقول إنّ العلوم تكمّل بعضها البعض.

–لسانيات النصّ منهج إجرائيّ ينفتح على ما هو مغلق، ويعتمد على معطيات علميّة ممنهجة.

– لم يعط التراث العربي لهذه الدّراسات حقّها رغم ما يمتلكه أهله من قدرة نقدية، وتبقى البلاغة وحدها من تمثّلت مفاهيم نصيّة باهتمامها بأدوات الربط المتمثّلة في الوصل والفصل والتكرار والحذف والتقديم والتّأخير...

–أسلوب بديع الزّمان الهمذاني جذّاب شحنات جرسه المميز تجعل الألفاظ تتفجّر والجمل تشعّ بأبهى صور البديع، فكل قصيدة فسيفساء من التحف الفنية، وكل موضوع له ارتباط ببنية الخطاب الشعري الكليّة، أما وحداته فيشد بعضها بعضا بروابط في اتّساق وانسجام كأنّها بنيان مرصوص.

– أعاد علم النص الاعتبار للمرسل بعدما شدّوا عليه الخناق ضاربا النظرية البنوية التي كانت تنادي بموت المؤلّف عرض الحائط، كما لم يغفل علم النص المتلقّي باعتباره عنصرا فعّالا في الخطاب فهو الذي يفكّ شفراته ويشارك في الخطاب إيجابا وسلبا.

– كما أعاد علم النصّ الاعتبار للسياق الذي أغفل في معظم المناهج النقدية الأخرى إذ يعتبر عنصرا مهما في فهم حيثيات الخطاب .

– الانسجام أعمق من الاتّساق باعتباره ممثّلا لقاعدة الترابط الكبرى، وقد تحقّق الانسجام الدّاخلي من خلال الربط بين الأفكار، وتحقّق الانسجام الخارجي من خلال السياقات المختلفة، أما الاتّساق فدوره نصّي وذلك بالربط بين البنى الصّغرى، وقد كانت الإحالة أكثر عناصر الاتّساق بروزا خاصة القبلية منها.

– أثرت بنيات الاستعارة والتشبيه القصائد وكستها بصور فنيّة، وهذا يدلّ على براعة الهمذاني اللغويّة والبلاغيّة، فهو يعدّ فحل زمانه، وشعره قد يضاهي شعر من عاصره من الشعراء ، وهذا ما يدعو إلى الإقرار بمنزلته اللغويّة والأدبيّة، وإن كانت شهرته بمقاماته.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولا: المصادر

1. ديوان بديع الزمان الهمداني، دراسة وتحقيق يسري عبد الغني عبد الله، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 3،2002.

ثانيا: المراجع باللغة العربية

1- الكتب:

1. ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط1، 1997.
2. إبراهيم أنيس ،موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية ،ط2 ،1952.
3. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، دار النهضة العربية، القاهرة، ط3، 1961.
4. إبراهيم خليل، اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2007.
5. ابن أبي الأصبع المصري ،تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، تح حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ،لجنة إحياء التراث الإسلامي .
6. ابن الأثير، الكامل في التاريخ، اعتنى به أبو صهيب الكرمي، بيت الأفكار الدولية، (د ط)، (د ت).
7. ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث، تح: محمود محمد الطناجي وطاهر أحمد الزاوي، مؤسسة اسماعيليان للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، (د ت).
8. ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت392هـ)، الخصائص، تح عبد الحكيم بن محمد، المكتبة التوفيقية،1418هـ.
9. ابن جني،كتاب العروض، تح أحمد فوزي الهيب، دارالقلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 1989.
10. ابن رشيق ،ا(ت456هـ)، لعمدة في محاسن الشعر ،وآدابه، ونقده، تح، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة،ط5، 1981.

11. ابن طباطبا، أبي محمدبن أحمد(322هـ /934م)، عيار الشّعر، تح عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنّشر، الرياض، السعودية، 1985.
12. ابن فارس، أبي الحسن(395هـ)، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح:عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، ط1، 1993.
13. ابن قيم الجوزية، بدائع الفوائد، تح: علي بن محمد العمران، دار عالم الفوائد للنشر والتوزيع، السعودية، د ت.
14. ابن كثير، تفسير القرآن العظيم ،تح سامي بن محمد السلامة ، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط2، 1992 .
15. أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري، زهرة الآداب وثمر الألباب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد،، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، (د ت).
16. أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي، الكليات، أعدّه عدنان درويش، ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1998.
17. أبو بكر، عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني(ت474هـ)، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق أبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، ط3، 1992.
18. أبو بكر، عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني،أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، السعودية،ط1، 1991.
19. أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي (ت466 هـ)، سر الفصاحة، تح علي فوده، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994.
20. أبو هلال العسكري، الصناعتين، مطبعة محمود بك، الأستانة، ط1. 1319هـ.
21. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية،ط1، 1952.
22. أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000.
23. أحمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية ، مكتبة لبنان ناشرون،ط1 ،1994
24. أحمد عزوز، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002.

25. أحمد عفيفي، الإحالة في نحو النص،كلية دار العلوم، القاهرة، www.kotobarabia.com.
26. أحمد عفيفي، نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2001.
27. أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009.
28. أحمد محمد قدور، مبادئ في اللسانيات، دار الفكر، دمشق، ط3، 2008.
29. أحمد محمد ويس،الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2005.
30. أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، 1997.
31. أحمد مختار عمر، علم الدلالة ، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998.
32. الأزهر الزناد، نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1983.
33. بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: أبو الفضل الدمياطي، دار الحديث، القاهرة، 2006.
34. تمام حسان، البيان في روائع البيان ، عالم الكتب، القاهرة ، ط1، 1993.
35. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1998.
36. تمام حسان، الأصول، دراسة ابسيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، 2000.
37. ثائر العذاري، في تقنيات التشكيل الشعري واللّغة الشّعرية، رند للطباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، ط1، 2010.
38. ثامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1983.
39. ثروت عكاشة، الزمن ونسيج النغم ، دار المعارف، القاهرة، (د ط)، 1980.
40. الثعالبي، يتيمة الدهر، مطبعة الصاوي، مصر، ط1، 1934.
41. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي ، ط3، 1992.

42. الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر(255هـ)، البيان والتبيين، تح:درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، 2008.
43. جمعان بن عبد الكريم، إشكالات النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 2009.
44. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981.
45. حامد بن أحمد بن سعد الشنبري، النظام الصوتي للغة العربية، جامعة القاهرة، 2004.
46. حسني عبد الجليل يوسف ، التمثيل الصوتي للمعاني ،الدار الثقافية للنشر، القاهرة ط1، 1998.
47. حسني عبد الجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005.
48. حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط1، 2009.
49. الخطيب التبريزي،كتاب الكافي في العروض والقوافي، شرح وتعليق محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية،بيروت،2009.
50. الخطيب القزويني ، التلخيص في علوم البلاغة ،ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1904.
51. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح:أحمد شتيوي، دار الغد الجديد للطباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016.
52. خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2، 2006.
53. خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1996.
54. رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، رسالة ماجستير، جامعة عنابة، **1986**.
55. رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، الحجار، عنابة،1986.
56. ردة الله بن ردة بن ضيف الله الطلحي، دلالة السياق، جامعة أم القرى، السعودية، ط1، 1423هـ.

57. رشيد شعلال، البنية اللّغوية في شعر أبي تمام، بحث في تجليات الإيقاع تركيبا ودلالة وجمالا، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.
58. رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1997.
59. زاهر بن مرهون بن خصيف، الترابط النصي بين الشعر والنثر، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2010.
60. زكريا بن محمد بن محمود الكوفي القزويني، عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، مؤسّسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
61. السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980.
62. سعيد بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدّلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005.
63. سعيد حسن بحيري ،علم لغة النّصّ، المفاهيم والاتّجاهات، مؤسّسة المختار للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2004.
64. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
65. السكاكي، أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد(ت626)، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلّق عليه، نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987.
66. سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988.
67. شعيب محي الدين سليمان فتوح،خصائص الأسلوب في شعر ابن الرومي، دار الوفاء للنشر للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، ط1، 2004.
68. صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 2009.
69. صبحي إيراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000.
70. الطاهر بن حسين بومزبر، أصول الشّعرية العربية، نظرية حازم القرطاجنّي في تأصيل الخطاب الشّعري، الدّار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2007.

71. عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989.
72. عبد العزيز عتيق،في البلاغة العربية،علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت،(د ط)،(د ت).
73. عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
74. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1975.
75. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م.
76. عبد الله محمد الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، ط2، 2005.
77. عبد المنعم تليمة ،مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ،1978.
78. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتجيات الخطاب، مقارة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد، ط1، 2004.
79. عثمان أبو زيد، نحو النص إطار ودراسات تطبيقية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، ط1، 2009.
80. عدنان حقي، المفصّل في العروض والقافية وفنون الشّعر، مؤسسة الإيمان، بيروت، لبنان ، ط1، 1987.
81. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992.
82. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط4، (دت).
83. عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986.
84. عزيز خليل محمود، المفصل في النحو والإعراب ،دار نوميديا للنشر والإشهار ، 1987.
85. العسكري (أبوهلال الحسن بن عبد الله بن سهل)(ت395هـ)، كتاب الصناعتين، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1984.

86. العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، مطبعة محمود بك، الأستانة، ط1، 1319هـ.
87. عصام شرتح، جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق، ط1، 2011.
88. علي أبو المكارم، الظواهر اللغوية في التراث النحوي، الظواهر التركيبية، القاهرة الحديثة للطباعة، 1968.
89. علي أوشان، السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000.
90. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.
91. علي عشري زايد، بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطبع والنشر والتوزيع ، القاهرة، ط4، 2002.
92. عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص الشعري، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق،2000.
93. غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم أصوات العربية، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004.
94. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، ط1، 2008.
95. فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، دار النفائس ،عمان، الأردن،ط12، 2009.
96. فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط2، 1998.
97. القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، مطبعة العرفان، صيدا، 1331هـ.
98. قدامة (أبو الفرج بن جعفر)، نقد الشعر، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981.
99. كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، الرشاد للطباعة والتغليف، ط3، 2001.

100. كريم زكي حسام الدين، الزمان الدلالي، دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظه في الثقافة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2002.
101. كمال بشر، دراسات في علم اللغة، دار المعارف، مصر، ط 9، 1986.
102. كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
103. مارون عبود، بديع الزمان الهمذاني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، 2012.
104. مبارك حنون، في التنظيم الإيقاعي للغة العربية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010.
105. محب الدين محمد بن يوسف بن أحمد ناظر الجيش، شرح التسهيل المسمى تمهيد القواعد بشرح تسهيل الفوائد ، تح: علي محمد فاخر وجابر محمد البرارجة، وآخرون ، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة،القاهرة، ط1، 2007.
106. محمد أجمد قدور، مبادئ في اللسانيات، دار الفكر، دمشق، ط3، 2008.
107. محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النّص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
108. محمد الشاوش، أصول الخطاب في النظرية النحوية العربية، جامعة منوبة، كلية الآداب، تونس، ط1، 2001.
109. محمد العمري ،تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1990.
110. محمد العمري ،في بلاغة الخطاب الإقناعي ، مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية،الخطابة في القرن الأول نموذجا، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ،ط2، 2002.
111. محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسات الشعرية نحو كتابة تاريخ جديد لبلاغة الشعر، أفريقيا الشرق، المغرب، 2001.
112. محمد النويهي ، الشعر الجاهلي، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة، (د ت).
113. محمد الواسطي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين،دراسة بلاغية نقدية،دار نشر المعرفة، الرباط، ط1، 2003.
114. محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، مكتبة الزهراء ط1، 1992.

115. محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.
116. محمد خير البقاعي، دراسات في النّصّ والتّناصّية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط1، 1998.
117. محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1980.
118. محمد سعد محمد، علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ط1، 2002.
119. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1994.
120. محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1995.
121. محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013.
122. محمد علي الخولي، علم الدلالة، دار الفلاح للنشر والتوزيع، الأردن، 2001.
123. محمد مصطفى علي حسانين، خطاب البياتي الشعري، دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2009،.
124. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996.
125. محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.
126. محمد نبيه حجاب، بلاغة الكتّاب في العصر العباسي، مكتبة الطالب الجامعي، جامعة أم القرى، مكة، ط2، 1986.
127. محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1997.
128. مسعود بودوخة، السياق والدلالة، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، العلمة، الجزائر، ط1 ،2012.
129. مصطفى السعدني ،التناص في الشعر، منشأة المعارف، الأسكندرية، 1991.
130. مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، دار الآفاق للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008.

131. منتصر عبد القادر الغضنفري، تعددالرؤى، نظرات في النص العربي، الأردن، ط1، 2011/2010.
132. موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة للطباعة والنشر والترجمة، الجزائر،ط4، 1994.
133. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967.
134. نواري سعودي أبو زيد، الدليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2007 .
135. هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، دار الأمل للنشر والتوزيع ، الأردن، ط1، 2007.
136. هاشم صالح منّاع، الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي، بيروت، ط3 ، 1995.
137. هلال جهاد، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007.
138. يحي عبابنة، دراسات في فقه اللغة والفنولوجيا العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2000.
139. يوسف اسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2004.
140. يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994.

2- الكتب المترجمة :

1. أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
2. جمال بن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1996.
3. جورج براون وجيليان يول، تحليل الخطاب، مجلة الابتسامة، تر: محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، النشر العلمي والمطابع ، 1997.

4. رتشارد، مبادئ النقج الأدبي، المجلس الأعلى للثقافة، تر:محمد مصطفى بدوى،ط1، 2005.
5. جوزيف فندريس، اللغة، تر: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو مصرية، (د ت).
6. جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (د ت).
7. جون كوهن، بناء لغة الشعر، تر:أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1990.
8. جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، 1985.
9. روبرت دي بوجراند، النّص والخطاب والإجراء، تر: تمّام حسان، عالم الكتب، ط1، 1998.
10. رولان بارت، لذّة النص، تر:فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، ط1، 1988.
11. رولان بارت، لذّة النص، تر:منذر العياشي، منتدى مكتبة الإسكندرية، ط1، 1992.
12. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب،ط1، 1988.
13. ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر: كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، النيرة، دت.
14. غاستون باشلار، جمالية المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984.
15. فان دايك، النص والسياق، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، 2000.
16. فولفجانج هاينة من وديترفيهفيجر، مدخل إلى علم اللغة النصي، تر: فالح بن شبيب العجمي، النشر العلمي والمطابع، المملكة العربية السعودية،1966.
17. كلود جرمان و ريمون لوبلون، علم الدلالة، تر: نور الهدى لوشن، منشورات جامعة قان يونس، بنغازي، ط1، 1997.
18. ماريو باي، أسس علم اللغة، تر: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، ط8، 1998.

3- المعاجم والقواميس:

1. ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، و هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة.
2. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008،.
3. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، 1987.
4. جبران مسعود، الرائد، معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، 1992.
5. الزمخشري، أساس البلاغة، تح:محمد باسل عيون السود، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
6. السمعاني، مجمع اللغة العربية، تعليق عبد الله عمر الباررودي، دار الجنان، بيروت، لبنان.
7. مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.
8. أبو بكر محمد بن شمس الدين الرازي(ت691)، مختار الصحاح، اعتنى به:أيمن عبد الرزاق الشوا، دار الفيحاء للنشروالتوزيع، سورية، ط1، 2010.
9. معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004 .
10. ياقوت الحموي، معجم الأدباء،تح: إحسان عباس دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1993.
11. ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، لبنان، 1977.
12. أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1979.

4- الرسائل والمذكرات:

1. أسامة فيصل علي النعامي، الحقول الدلالية في شعر حبيب الزيودي، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، 2017، 2018.

2. حسن علي حسن العجمي، الحقول الدلالية في شعر عبد العزيز سعود البابطين، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، 2017/2016.
3. حليمة عريف، نظرية الحقول الدلالية عند العرب، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013/2012.
4. رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، رسالة ماجستير، جامعة عنابة، 1986.
5. سامي جهاد الهمص، شعر أبي بشر بن أبي خازم، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، غزة، فلسطين، 2007.
6. سعاد بن مرابط، الخصائص الأسلوبية في بائية ابن الدمينة ، رسالة ماجستير، جامعة عنابة، 2005، 2006.
7. سعد بن مقبل بن عيسى الغنزي، دلالة السياق عند الأصوليين، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، السعودية،1427هـ، 1428هـ.
8. سمير عوجيف، جمالية التشكيل الشعري، أبو تمام أنموذجا، مذكرة رسالة ماجستير، جامعة أحمد بن بلة1، وهران، 2015/2014.
9. عادل عبد الرحمن عبد الله إبراهيم، النظام المقطعي ودلالته في سور البقرة، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، 2006.
10. عيدة مسبل العمري، الترابط النصي في رواية النداء الخالد لنجيب الكيلاني، رسالة ماجستير،جامعة الملك سعود، 1430هـ.
11. غنية لوصيف، الاتساق والانسجام في قصيدة مديح الظل العالي لمحمود درويش، رسالة ماجستير، المركز الجامعي محمد أولحاج، البويرة، 2009/2008.
12. كمال عطاب، الخصائص الأدبية واللسانية "بين مقامات الهمذاني والحريري"، رسالة دكتوراه، جامعة عنابة، 2008/2007.
13. ليلى سهل، الخطاب الشعري من منظور اللسانيات النصية، "ديوان أغاني الحياة" لأبي القاسم الشابي أنموذجا، رسالة دكتوراه، جامعة محمد خيض، بسكرة، 2012/2011.
14. مليكة بوراوي، التشكيل اللساني في الصورة الشعرية، منشورات مخبر اللسانيات واللغة العربية، جامعة باجي مختار، عنابة، ط1، 2015.

5- المجلات والمقالات:

15. أحمد معتوق، الشّعر، الغموض، ولغة المجاز، في مجلة جامعة أم القرى، مج16، ع28، 2003.
16. حسن البنداري وآخرون، مجلة جامعة الأزهر بغزة، مج11، ع2، 2009.
17. علي بن الحسن بن هاشم السرحاني، مجلّة جامعة الطّائف، مطابع السروات بجدّة، المجلّد الأول، ع2، 2009.
18. علي بن الحسن بن هاشم السرحاني، مجلة مقاليد، مصطلح السياق في التراث وعلم اللغة الحديث، جامعة ورقلة، الجزائر، ع1، جوان2011.
19. عواس الوردي، تمظهرات التناص الديني والأدبي في مقامات بديع الزمان الهمذاني ، مجلة إحالات، ع5، جوان 2020.
20. محمد ابنيان وسهيل خصاونة وفرحان القضاة، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مج8، ع1، 2011.
21. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية التونسية، ع20، 1981.
22. محمد الهادي عطوي، المتغيرات الصوتية والدلالية وأثرها في التشكيل الشعري، دراسة في نونية أبي البقاء الرندي، منشورات مخبر اللسانيات واللغة العربية، جامعة باجي مختار، عنابة، ع4، 2007.
23. محمد الهادي عطوي، بنية اللغة الشعرية في ديوان الصيب والجهام والماضي والكهام، رسالة دكتوراه، جامعة باجي مختار، عنابة،2012/2011 .
24. نعيمة جدي، خصائص الأسلوب في شعر عروة بن الورد، رسالة ماجستير، جامعة باجي مختار، عنابة، 2004، 2005.
25. يزيد مغمولي، أسلوبية الإيقاع في المنتخب النفيس من شعر ابن خميس، رسالة ماجستير، جامعة تبسة، 2011/2010 .

ثالثا: المراجع باللغة الأجنبية:

1. Jak Richards, long 35 man dictionary of applied linguistics,longman,London.

رابعا: المواقع الالكترونية:

1. جميل حمداوي، محاضرات في لسانيات النص، ط1، www.alukah.net،2015
2. عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، اتحاد كتاب العرب، على الموقع الالكتروني www.awu-dam.org ، منشورات اتحات الكتاب العرب، دمشق 2005.

الفهرس

الفصل الثالث: التّشكيل اللمعنوي(الانسجام)

الفصل الرّابع: التّشكيل الجمالي

الملخص

الملخص:

تناول البحث نتاج الشّاعر العربي بديع الزّمان الهمذاني، وهو عبارة عن قراءة في التّشكيل اللّساني في شعره، ويتضمن التّشكيل الصّوتي، والبنوي، والمعنوي، والجمالي، من خلال تصرّف الشّاعر في القونين اللّغوية التي تتدخّل في تشكيل بنى الخطاب ومعطياته الصّوتية والبنائية والدّلالية والجمالية، وتسييقها في سياق بلاغي هو من منظور اللّغة انزياح عن القوانين اللّغوية، وانحراف عمّا هو مألوف.

والهدف من هذه الدّراسة هو الاعتقاد بأنّ بديع الزّمان الهمذاني كاتب المقامات، حيث عُرِفَ بفنّ المقامات أكثر ممّا عُرِفَ بفنّ الشّعر فارتبط اسمه بالمقامات ارتباط حاتم بالكرم، وعنترة بالشّجاعة، والأعشى بيوم ذي قار، وكذا أنّ شعر الهمذاني جدير بالدّراسة لأنّه يمثّل النّموذج الأمثل في الإيقاع باعتبار الإيقاع أكثر ما يتّصل بالقصائد العمودية، لهذا عني البحث بدور الإيقاع في بناء القصيدة الهمذانية، كما تهدف الدّراسة إلى إبراز التّشكيل بأنواعه الصّوتي، والبنوي والمعنوي، والجمالي، وكل هذه التّشكيلات تمثّل النموذج الأمثل في شعر الهمذاني لما توفرّه أدوات الرّبط في تواشج وترابط البنى الصغرى مع البنى الأكثر منها تركيبا.

أمّا المنهج المتبع هو المنهج الوصفي الذي يستفيد من مقولات اللّسانيات الوصفية التي تهتم بوصف العلائق، والرّوابط الداخلية والخارجية للأبنية ليفتح النّص على المجالات الاجتماعية والسياسية والفكرية والثّقافية.

أما النتائج المتوخاة فتتلخّص في مايلي:

على مستوى التّشكيل الدّاخلي كان الشّاعر حريصا على انتقاء الأصوات المفردة في تفاعلها مع عناصر الموسيقى الخارجية، فالصوت المفرد عند الشّاعر يخدم الإيقاع العام داخل النّصوص الشّعرية،كما لاحظنا حضور لافت للانتباه للأصوات المجتمعة التي انبثق منها الجناس، وهو الأسلوب الذي تتنوع فيه المقاطع وتتقاطع الدوال، حيث ينحو الخطاب من خلاله إلى التّأثير في المتلقي بفعل النّغم النّاتج عنه، كما عمل التّرصيع على إثراء التّعبير بالنّغمات الموسيقية التي تعمل على جذب المتلقي.

أما على مستوى التّشكيل الخارجي أعتقد أنّ الهمذاني كان عن وعي واختيار للبحور لا مجرد تقليد، وأنّه متمكّن من ناصية العروض؛ حيث استطاع ترويض البحور فوظّف ثلاثة عشر بحرا ولم يوظف بحر المديد والمضارع والمتدارك، والتزم بما تقتضيه الأصول الفنية والبيئة العروضية في زمنه وعيا منه بدور الوزن في الوظيفة الشّعرية. أما على مستوى القوافي فقد أحدث الشّاعر انسجاما مميزا بين الرويّ وبقية حروف القافية، وتمكن من إقامة التّفاعل الموسيقي بين إيقاع الحشو والقافية، وهذا يدل على وعي الشّاعر في انتقاء المقطع الأخير في بناء النص الشّعري، والقوافي سلمت من العيوب وهذا يدلّ على براعة الشّاعر اللّغوية.

وعلى مستوى التّشكيل البنوي والمعنوي وجدنا أنّ النّصوص الشّعرية كانت محكمة تمام الإحكام وذلك لتوظيفه أدوات الربط المختلفة، وكان للتّوازي الدّور المنوط به في الجانب الزّخرفي للشّعر، أما على المستوى المعنوي فقد تحقّق التّماسك بين أجزاء الخطاب بتوظيفه للتّناص، والحقول الدّلالية، وكان للسّياق دور هام في إبراز الدّلالة.

وعلى مستوى التّشكيل الجمالي وجدنا أنّ النّصوص الشّعرية كانت ثرية بالاستعارات التي جسّدت المحسوس إلى ملموس، والتّشبيهات التي فاقت التّوقع، كما كان للتّنسيق والتّكامل الدّور الفعّال على كامل المستويات، فكانت النّصوص متلاحمة، وثرية، وحافلة بوسائل الرّبط المتنوعة، التي عملت على تماسك بنية الخطاب، ممّا أكسبته معيار النصية.

Abstract:

The research dealt with the production of the Arab poet Badi’ al-Zaman al-Hamdhani, which is a reading of the linguistic formation in his poetry, and includes the vocal, structural, moral, and aesthetic formation, through the poet’s behavior in the linguistic canons that interfere in the formation of the discourse structures and its phonetic, structural, semantic, and aesthetic data, and its contextualization in a rhetorical context is, from the perspective of language, a deviation from linguistic laws, and a deviation from what is familiar.

The aim of this study is to believe that Badi' al-Zaman al-Hamdhani is the writer of the Maqamat, as he was known for the art of the Maqamat more than he was known for the art of poetry, so his name was associated with the Maqamat as Hatim with generosity, and Antarah with courage, and al-Asha with the day of DhiQar. Al-Hamdhani's poetry deserves to be studied because it represents the optimal model in rhythm, given that the rhythm is most related to vertical poems. Therefore, the research is meant with the role of rhythm in constructing the Al-Hamdhani poem. The study also aims to highlight the formation of its types, vocal, structural, moral, and aesthetic, and all these formations represent the ideal model in Al-Hamdhani's poetry, as it provides the tools of linkage in the interdependence of the smaller structures with the structures that are more complex.

As for the approach followed, it is the descriptive approach that takes advantage of the descriptive linguistics statements that are concerned with describing relationships, and the internal and external links of buildings to open the text to the social, political, intellectual and cultural fields.

The expected results are summarized in the following:

At the level of internal formation, the poet was keen to select single sounds in their interaction with the elements of external music. For the poet, the single sound serves the general rhythm within the poetic texts. We also noticed a remarkable presence of the combined sounds from which the anaphora emerged, which is the method in which the syllables vary and the functions intersect, as the discourse tends through it to influence the recipient due to the tone resulting from it, and the inlaying enriches the expression with musical tones that attract the recipient.

As for the level of external formation, I think that Al-Hamdhani was conscious and chose the poeticmeters, not just imitation, and that he was able to perform the forelock. He was able to tame the meters, so he employed thirteen meters, and he did not employ the meters: *Madeed*, *Moudarea* and *Mutadarek*,

and he adhered to what was required by the artistic assets and the performance environment in his time, being aware of the role of weight in the poetic function.

As for the level of rhymes, the poet created a distinct harmony between the rhyme and the rest of the rhyming letters, and he was able to establish the musical interaction between the rhythm of the filler and the rhyme. This indicates the poet's awareness in selecting the last syllable in constructing the poetic text, and the rhymes were free from defects, and this indicates the poet's linguistic prowess.

At the level of structural and moral formation, we found that the poetic texts were completely tight due to its employment of various linking tools, and parallelism had the role assigned to the decorative aspect of poetry. On the moral level, cohesion was achieved between the parts of the discourse by employing intertextuality and semantic fields, and the context had an important role in highlighting significance.

At the level of aesthetic formation, we found that the poetic texts were rich in metaphors that embodied the sensible into tangible, and similes that exceeded expectations.

Coordination and integration also had an effective role at all levels, so the texts were rich and full of various cohesive means of linking, which worked on the coherence of the structure of the discourse, which earned it the criterion of textuality.

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de L'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université 8 Mai 1945 Guelma



Faculté des lettres et langues
Département langue et lettre arabe
Laboratoire de lettre et langue arabe

THÈSE

EN VUE DE L'OBTENTION DU DIPLOME DE

DOCTORAT EN SIENCE

Domaine : langue et littérature, **Filière** : linguistique

Spécialité : Linguistique textuelle

Présentée par

Abdelhak Fouughali Atti

Intitulée

La forme linguistique Dans la Poésie de badi ELZamen Elhamadani

Etude Linguistique textuelle.

Le : 11/01/2024 Devant le Jury composé de :

Nom et Prénom	Grade	Université	
Maalem Warda	Pr	Univ.de 8 Mai 1945 Guelma	President
Saci Hadef Bouzid	Pr	Univ.de 8 Mai 1945 Guelma	Rapporteur
Fassih Mokrane	Pr	Univ.de Badji Mokhtar Annaba	Examinateur
Daass Yahia	Pr	Univ.Med cherif Messaidia W.S/Ahras	Examinateur
Ammr Baadache	MCA	Univ.de 8 Mai 1945 Guelma	Examinateur
Ahguili Nabil	MCA	Univ.de 8 Mai 1945 Guelma	Examinateur

Année universitaire:2023/2024